Université de Poitiers
Ecole doctorale SHES
CESCM – UMR CNRS 6223

Christelle CHAILLOU

FAIRE LE MOT ET LE SON :

UNE ÉTUDE SUR L'ART DE *TROBAR*

ENTRE 1180 & 1240

Thèse de Doctorat de Musicologie
Sous la direction du Pr. Olivier Cullin
Poitiers, 2007

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

FAIRE LE MOT ET LE SON :
UNE ÉTUDE SUR L'ART DE *TROBAR*
ENTRE 1180 & 1240

Remerciements

Cette thèse n'aurait vu le jour sans la patience, le dévouement, et la pertinence des conseils d'Olivier Cullin, mon directeur de recherche, que je remercie ici vivement. Qu'il soit assuré de mon entière reconnaissance.

Je remercie Gérard Gouiran pour sa traduction des chansons de Pons de Chapdueil et sa relecture du premier chapitre. Je tiens à remercier également Brice Duisit pour son intérêt envers ce travail et pour les riches discussions partagées concernant la poésie lyrique des troubadours.

Je remercie également ma famille et mes amis et notamment Stéphanie pour sa relecture, mes parents et Delphine pour leur soutien. Je tiens aussi à remercier particulièrement Malik, David, Camille, Jean-Charles, Manuela et Carole pour leur soutien et leur intérêt porté à ces recherches.

J'adresse toute ma reconnaissance à Vincent, mon conjoint, pour sa patience, sa compréhension et son soutien tout le long de ce travail de thèse et mon fils Alphonse qui, par ses rires, son innocence et son enthousiasme, à très largement contribué à ce travail en me donnant l'énergie nécessaire pour terminer cette étude.

INTRODUCTION

Les poésies de Guilhem IX de Peitieus, datant de la fin du XI^{e} siècle, marquent le début de la *fin'amor*. Guilhem IX est considéré comme le premier troubadour car lui sont attribuées les premières sources écrites de ce nouvel art de chanter l'amour qui durera deux siècles. Cette nouvelle façon d'aimer est une conséquence de la réforme du mariage instaurée par l'Eglise le siècle précédent, pour renforcer son autorité. Celui-ci est un pacte social mettant de coté toutes formes de sentiments amoureux. Pour continuer à aimer, la haute société réinvente l'amour et la passion amoureuse sous la forme de la *fin'amor*. L'amour courtois existe obligatoirement dans l'adultère et, contrairement au pacte marital, les amants se choisissent.

Pour déjouer le mécontentement de l'Eglise, l'amour corporel est sublimé pour laisser place, pour les plus habiles, à un amour cérébral. La femme devra toujours être plus fortunée que l'amant, afin d'éviter les rumeurs d'intérêts autre que les sentiments amoureux. L'amour courtois fait appel à la notion de *joy* qu'Alfred Jeanroy définit comme « une espèce d'exaltation mystique qui a pour

cause et objet à la fois la femme aimée, et l'amour lui-même »[22]. Le troubadour sera dévoué corps et âme à sa dame qui pourra lui demander d'accomplir ce qu'elle demande. La soumission de l'amant envers la dame se rapproche de celle du vassal envers son seigneur et le vocabulaire courtois emprunte parfois celui de la féodalité[23]. Pons de Chapdueil, dont nous étudierons les chansons dans notre deuxième partie, en est un parfait exemple.

Ainsi, la haute société instaure un rapport fictif entre la dame, l'amant (le chevalier poète) et le mari. La passion amoureuse qui anime le troubadour va lui permettre de se surpasser. Elle pourra constituer la *razo*, soit la « matière » de ses chansons. Sans celle-ci, le troubadour ne pourra pas accomplir son *trobar*, soit « accoupler »[24] les mots et le son de sa chanson. Celui qui n'aime pas, ne peut pas chanter l'amour.

La chanson sera un des moyens pour convaincre la dame de son amour. Une fois que l'amant aura prouvé à l'aimée sa sincérité, celle-ci décidera si oui ou non, elle lui offre une faveur. Cependant, l'amour de la dame ne constitue pas obligatoirement la *razo* des chansons du troubadour. Le *sirventes* aura une « matière » poétique différente. Par contre, celui-ci aura un objectif commun avec la *fin'amor* : séduire le Seigneur de la cour par son habilité dans l'art de *trobar*.

A travers l'amour de la *domna*, le troubadour pourra acquérir une place dans la cour de son seigneur. L'enjeu est déterminant car il pourra ainsi trouver honneur, argent et protection. Pour arriver à ses fins, le poète devra maîtriser ce qu'il nomme l'art de *trobar*, soit l'art de trouver une bonne chanson. La *canso*, chanson d'amour mettant en scène l'amant et la dame, incarne toute l'ingéniosité du poète. Par son élaboration, le troubadour prouvera sa valeur. Le sujet de la *canso* sera toujours le même : l'amour envers la *domna*. Ce qui comptera, c'est la façon dont le troubadour exprimera son amour dans la chanson. Pour cela, il devra *faire los motz e·l so*, soit combiner les mots et les sons ce qui engendrera son aptitude ou non à l'art de *trobar*. Cette notion est omniprésente dans la poésie lyrique et narrative des troubadours.

---

[22] Cité dans René Nelly, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1997, « Le Midi et son Histoire/Textes » , p. 85.

[23] Martin Aurell, « *Fin'amor*, *wadd* et féodalité dans la lyrique des troubadours », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Age. Nouvelles approches*, Paris, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 77-88.

[24] Selon les propres termes des troubadours.

La performance des troubadours se situe généralement dans la cour du seigneur et marque ainsi la première « musique de cour »[25]. Quelques troubadours franchirent les frontières des cours d'Espagne et d'Italie. Les cours italiennes avaient la réputation d'accueillir très favorablement les troubadours et les rumeurs de réussite incitèrent les poètes à voyager[26]. L'enjeu était très valable. Certains troubadours participèrent également aux croisades et particulièrement à celle contre les albigeois. En revanche, dans les cours de la France du Nord, on donnait au troubadour un statut assez misérable[27]. L'Occitanie médiévale se rapproche ainsi du monde arabo-musulman où composer de la poésie faisait partie de la culture des hautes classes sociales. La politique en usait également car les règlements de comptes versifiés étaient monnaie courante[28]. La distinction culturelle entre le Nord et le Sud était donc évidente : au Sud, si le poète rentre dans une cours il adopte un statut convenable, au Nord celui-ci est méprisé ainsi que son art. La prise en considération de la mobilité des troubadours est très importante. Elle permet de comprendre l'interaction omniprésente des textes et des mélodies, des motifs mélodiques et littéraires.

L'art de *trobar* marque un tournant dans l'histoire de la langue occitane. En effet, l'identité linguistique est un élément fondamental de ce courant. La lyrique des troubadours est la première musique en langue vernaculaire qui a été notée. Ce phénomène est significatif d'une langue dont la maturité est telle qu'elle peut rivaliser avec le latin dans une utilisation artistique. Raimon Vidal de Besalu dans ses *Razos de Trobar*[29], conditionne l'élaboration de la *canso* et du *sirventes* des troubadours avec l'usage de la langue occitane, qu'il nomme *lemosi*. L'emploi

[25] George Duby, *Arts et société au Moyen Age* : Paris, Editions du Seuil, 1997, p. 31.
[26] Voir Gérard Gouiran, « Chercher et faire fortune en Italie: Falquet de Romans sur les traces de Raimbaut de Vaqueiras », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Age. Nouvelles approches*, Paris, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 19-36.
[27] Michelle Szkilnik : « Des princes poètes dans les romans français des XXe et XIIIe siècles », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Age. Nouvelles approches*, Paris, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 40.
[28] Voir François Clément, *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Age. Nouvelles approches*, Paris, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 55-75.
[29] John Henry Marschall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972, p. 6 :« *La parladura Francesca val mais et [es] plus avinenz a far romanz et pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers et cansons et serventes. E per totas las terras de nostre lengage son de maior autoritat li cantar de la lenga lemosina qe de neguna autra parladura ; per q'ieu vos en parlerai primeramen.* »

de l'occitan dépasse le cadre de l'Occitanie car elle était la langue de composition des troubadours italiens et catalans aux XII^{e} et XIII^{e} siècles.

Le déclin de la poésie des troubadours est souligné par une théorisation de l'art de *trobar*. Au cours du XIII^{e} siècle, Raimon Vidal de Besalu élabore les *Razos de trobar*, traité qui donne des indications sur la juste manière de faire une chanson. Après avoir pratiqué pendant plus d'un siècle cet art poétique, on ressent le besoin d'en fixer les modes de compositions. Raimon Vidal de Besalù commence ses *Razos de trobar* ainsi :

> « *Per so qar ieu Raimonz Vidals ai vist et conegut qe pauc d'omes sabon ni an saubuda la dreicha maniera de trobar, voill eu far aqest libre per far conoisser et saber qals dels trobadors an mielz trobat et mielz ensenhat, ad aqelz qe·l volran aprenre, con devon segre la dreicha maniera de trobar.[…]*
>
> *E tuilt li mal e·l ben del mont son mes en remembransa per trobadors. Et ia non trobares mot [ben] ni mal dig, po[s] trobaires l'a mes en rima, qe tot iorns [non sia] en remembranza, qar trobars et chantars son movemenz de totas galliardias*[30]. »

Raimon Vidal met en évidence la subtilité des troubadours et leur donne un rôle de témoin historique « des mauvaises et bonnes choses de ce monde ». Le secret de l'art de composer une bonne chanson se trouve dans la dernière phrase, qui est, selon l'auteur, savoir manipuler les rimes et donc le mot. Par cela, elle restera dans les mémoires même mal interprétée. Dès le début de son ouvrage, Raimon Vidal se base sur l'art de la rhétorique, que nous étudierons plus précisément par la suite. Il en énumère ses composants :

---

[30] Edition de John Henry Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972, p. 2.
« Parce que moi, Raimon Vidal, j'ai vu et connu que peu d'hommes savent et ont su la juste manière de *trobar*, je veux faire un livre pour faire connaître et savoir à ceux qui voudront apprendre comment on doit suivre la juste manière de trouver, lesquels parmi les troubadours ont mieux trouvé et mieux enseigné. [...]
Et toutes les mauvaises et bonnes choses du monde sont mises en mémoire par des troubadours. Et vous ne trouverez pas un mot bien ou mal dit qui, du moment qu'un troubadour l'a mis en rime, ne soit conserver en mémoire, car trouver et chanter sont mouvement de toute gaîté. »

1. *remembransa :* ce que l'on retient *(memoria*)
2. *li mal e·l ben del mont* : la matière (*inventio*)
3. *l'a mes en rima* (*dispositio*)
4. *Et ia non trobares mot [ben] ni mal dig* : l'élocution et la performance (*actio*/*elocutio*)

D'autres traités découlent des *Razos de trobar* de Raimon Vidal de Besalu. Marshall parle de « tradition Vidal »[31] avec la *Doctrina d'Acort* de Terramagnino de Pisa (vers 1270-1280), les *Regles de trobar* et la *Doctrina de compondre dictatz* de Jofre de Foixa (vers 1290), et le *Mirall de trobar* (traité anonyme)[32]. L'attrait de ces textes est la poétique dans la description formelle des genres et s'opposent à la tradition grammaticale des *Leys d'Amor*[33] et du *Donatz proensals*[34]. Ces ouvrages renferment de précieuses indications concernant l'art de trouver, mais leur postériorité nous oblige à prendre leurs indications avec précaution. En effet, les troubadours n'ont pas attendu l'apparition de ces traités pour « trouver » selon des procédures évidentes pour eux. Ces textes sont avares de commentaires sur la création mélodique des chansons.

L'Italie fut un refuge pour les troubadours du sud de la France durant les temps tourmentés de l'inquisition et des croisades. L'art de *trobar* était très apprécié des cours italiennes. Cet engouement pour la poésie lyrique en langue vernaculaire eut des conséquences importantes dans la culture italienne. Par exemple, Dante fut l'un de leur plus fervent admirateur et leur consacra un ouvrage, *De Vulgari Eloquencia*[35], qu'il commença en 1304. Il vanta les mérites des troubadours occitans, de leur chant et de leur habilité à faire les mots et le son.

L'action de « trouver » est omniprésente dans la poésie lyrique et narrative des troubadours ainsi que dans les traités occitans et même chez Dante. Les nombreuses études sur les troubadours restent relativement floues sur la question. Elles se rapportent vaguement au fait que « trouver » c'est faire une chanson en

[31] Idem, *op. cit*., p. XCVI-XCVIII.
[32] Tous ces traités sont édités dans l'ouvrage de J. H. Marschall, *op. cit.*, New York, Oxford University Press, 1972, 183 p.
[33] Guillem Molinier, *Las Flors del Gay Saber*, ed. et trad. Aguilar et Escoubre, revue et complétée par A. F. Gatien-Arnoult, Toulouse, 1881-1843, 3 vols.
[34] François Guessard, *Grammaires provençales de Hugues Faidit et de Raimon Vidal de Besaudun*, Genève, Slatkine, 1973, 142 p.
[35] Dante : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965, 1853 p., « Bibliothèque de la Pléiade ».

mêlant étroitement les mots et les sons. Or, que pouvons-nous dire de ce mode d'élaboration de l'œuvre chez le troubadour ? Comment peut-on caractériser concrètement ce savoir-faire ? Quels sont les procédés de l'art de *trobar* ?

Elizabeth Aubrey donne des pistes de recherches dans son ouvrage *The Music of the Troubadours*[36]. Elle base son étude sur la concordance du mot et du son qu'elle replace dans le contexte de la performance musicale, ce qu'elle explique dans son chapitre « *Poetics and Music* »[37] :

> « *It is difficult to say to what extend the troubadour was conscious of following any particular steps while composing. But what does seem certain is that while melody and poem were separate in following their awn rules, the two elements must be understood as equal parts of a whole, and that to understand fully a troubadour's melody we must examine its pitches, its structure, and its style along with the words, structure, and style of its text, and both within the context of the song's performance*[38]. »

Dans sa première phrase, Elisabeth Aubrey confirme la nécessité de prendre de la distance vis-à-vis des sources. Pour arriver à une étude objective nous devons prendre en compte tous les paramètres sonores et textuels de ces compositions tout en gardant à l'esprit le fait que la performance intègre littéralement l'œuvre.

Dans l'objectif de comprendre les mécanismes de l'art de *trobar*, une étude préliminaire sur la signification de ce terme à travers la production littéraire occitane médiévale nous a permis d'orienter nos analyses et de justifier le bien-fondé de cette étude. Le travail historiographique met a jour des orientations de recherches données, mais souligne également le manque d'information concernant cet art de trouver. A travers un corpus de chansons de troubadours dits « mineurs » car il ne reste d'eux qu'une à quatre chansons, nous analyserons le

[36] Elisabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 326 p.
[37] Idem, *op. cit.*, chap. III, p. 66-79.
[38] Idem, *op. cit.*, p.79 : « Il est difficile de dire que les troubadours avaient conscience de suivre une démarche particulière dans leurs compositions. Mais, ce que nous voyons de certain c'est que la mélodie et le poème sont les deux éléments que nous devons comprendre à part égales dans leur tout, et que pour comprendre les mélodies des troubadours nous devons examiner ses notes, ses structures et son style non seulement avec les mots, la structure et le style du texte mais aussi dans le contexte de la performance musicale. »

savoir-faire du troubadour dans sa manière de faire *los motz e·l so*. Les résultats de ces analyses nous permettrons de faire le point vis-à-vis des travaux antérieurs et de proposer une théorie de la composition musico-poétique troubadouresque.

PREMIÈRE PARTIE

Razos

Chapitre 1

L'ART DE *TROBAR* DANS LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE

Les indications sur la performance musicale des chansons de troubadours restent extrêmement rares. En revanche, la littérature médiévale occitane regorge d'allusions concernant les qualités musicales et poétiques des troubadours. L'étude de l'expression *trobar* à travers la poésie lyrique et narrative permettra peut-être d'éclaircir cette notion restée, encore aujourd'hui, assez floue. Nous verrons que l'art de *trobar* mêle étroitement les créations musicales et poétiques.

I. L'art de *trobar* dans les *vidas* et les *razos*

On ne peut pas considérer les *vidas* et les *razos* comme une narration fidèle des faits, car elles sont soumises au goût de leurs auteurs qui d'ailleurs ne sont pas avares de jugements de valeurs sur la manière dont le troubadour a mené sa vie, sa carrière et son œuvre. La romance occupe donc une part non négligeable dans l'énonciation des *vidas* et *razos*. En revanche, la problématique concernant l'art de *trobar* semble être beaucoup moins soumise au bon vouloir des scribes. Lorsqu'un troubadour est reconnu pour sa subtilité, les différentes versions des *vidas* et *razos* s'accordent alors qu'elles peuvent diverger sur les lieux, les personnes et les événements.

Les *vidas* n'ont pas un contenu fixe mais donnent les éléments et les événements marquants de la vie du personnage. Ainsi, elles peuvent concerner le caractère du troubadour, son origine, les personnes rencontrées durant sa carrière, les diverses contrées traversées, les femmes qui jouèrent un rôle important dans sa vie et enfin, des qualificatifs sur son *trobar*. L'absence de qualificatifs sur la manière dont le troubadour trouvait ses chansons est rare. Les *vidas* et *razos* évoquent son talent ou, au contraire, son manque de talent. Selon les poètes, nous aurons plus ou moins de détails. L'art de *trobar* est représenté comme une qualité courtoise parmi d'autres. Voici tout d'abord la *vida* du comte de Poitiers et sa traduction[39] :

[39] La *vida* et sa traduction sont tirées de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, p. 7-8.

« *Lo coms de Peitieus si fo uns dels majors cortes del mon e dels majors trichadors de dompnas e bons cavalliers d'armas e larcs de dompnejar e saup ben trobar e cantar. Et anet lonc temps per lo mon per enganar las domnas. Et ac un fill, que ac per moiller la duquessa de Normandia, don ac una filla que fo moiller del rei Enric d'Engleterra, maire del rei Jove e d'En Richart e del comte Jaufre de Bretaingna*. »

« Le comte de Poitiers fut un des hommes les plus courtois du monde et l'un des plus grands trompeurs de femmes ; il fut bon chevalier d'armes et généreux en galanterie ; il sut bien trouver et chanter ; et il alla longtemps à travers le monde pour tromper les dames. Il eut un fils qui prit pour femme la duchesse de Normandie, dont il eut une fille qui devint l'épouse du roi Henri d'Angleterre, mère du Jeune roi, de Richard et du comte Geoffroi de Bretagne. »

Le déroulement de la *vida* montre les aptitudes du comte de Poitiers pour l'art de *trobar*. Celles-ci sont insérées entre ses qualités chevaleresques et courtoises. Nous avons souligné le passage concernant son art de *trobar*. Voici le cheminement de la *vida* :

- son origine
- ses qualités courtoises (homme courtois)
- son comportement envers les femmes
- ses qualités chevaleresques
- ses qualités courtoises (galanterie)
- ses qualités courtoises (il sut bien trouver et chanter)
- ses voyages
- sa vie maritale et sa descendance

Les qualités du troubadour peuvent être détaillées. En outre, les termes employés pour les qualifier ne sont pas fixes. La description des talents du troubadour peut prendre trois directions : la manière de chanter, de jouer de la vièle et/ou de trouver. Cet extrait de la *vida* de Guilhem Ademar mentionne uniquement le fait qu'il savait bien trouver :

« *Et el era benvalenz hom e gen parlans, e saup mout ben trobar*[40]. »

« Et il était très vaillant homme et bien parlant ; et il sut fort bien trouver. »

Voici maintenant un extrait de la *vida* de Bernart de Ventadorn qui illustre les qualités de chanteur et de trouveur du troubadour :

« *E venc bels hom et adreichs, e saup ben chantar e trobar, e venc cortes et enseingnatz*[41]. »

« Il devint bel homme et adroit ; il sut bien chanter et trouver, et devint courtois et instruit. »

Le troisième extrait issu de la *vida* de Pons de Capduelh montre les trois qualités représentatives du troubadour : trouver, jouer de la viole et chanter :

« *Rics hom fo e molt gentils bars ; e sabia ben trobar e violar e cantar*[42]. »

« Ce fut un homme de haut rang et un très noble baron ; il savait bien trouver, jouer de la viole et chanter. »

Ces trois extraits montrent que l'action de trouver se différencie de celle de chanter et de jouer de la viole. A l'expression *trobar*, il est parfois ajouté différents qualificatifs. Dans les *vidas* et *razos*, les mots associés au verbe *trobar* s'inscrivent toujours positivement. Voici donc trois extraits permettant d'illustrer le terme *trobar* :

[40] L'extrait de la *vida* et la traduction sont issus de l'ouvrage de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *op. cit.*, p. 349-350.
[41] Idem, *op. cit.*, p. 21-24.
[42] Idem, *op. cit.*, p. 310-313.

1. Peire Vidal [43]:
« *E plus leu li avenia trobars que a nuil home del mon, e fo aquels que plus rics sons fetz e majors fulias dis d'armas e d'amor e de mal dir d'autrui.* »

« Il « trouvait » plus facilement qu'aucun autre, et c'est lui qui composa les plus belles mélodies et raconta les plus grandes folies en fait d'armes, d'amour et de médisance. »

2. Ferrarri de Ferrara[44] :
« *fo giullar et intendez meill de trobar proensal che negus om che fos mais en Lombardia e meill entendet la lenga proensal.* »

« Il fut jongleur et s'entendit à trouver en provençal mieux qu'aucun homme qui fût en Lombardie. »

3. Folquet de Marseilla[45] :
« *molt trobava ben e molt fo avinenz om de la persona.* »

« Il trouvait fort bien et était très avenant de sa personne. »

Nous pouvons en déduire que l'apparition du terme *trobar* dans les *vidas* de troubadours est forcément élogieuse lorsqu'il s'agit de qualifier l'art du poète. Dans le cas où le rapporteur des *vidas* met l'accent sur les défauts de l'oeuvre du troubadour, il va le dire sans employer le verbe *trobar*. Voici trois extraits illustrant ces traits négatifs :

[43] L'extrait de la *vida* et la traduction sont issus de l'ouvrage de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *op. cit.*, p. 351-352.
[44] Idem, *op. cit.*, p. 470-472.
[45] Idem, *op. cit.*, p. 581-583.

1. Marcabru[46] :
« *De caitivetz vers e de caitivetz fez, e dis mal de las femnas e d'amor.* »

« Il fit des « vers » chétifs et de chétifs sirventès, et dit du mal des femmes et de l'amour. »

2. Peire de Valeira[47] :
« *Joglars fo el temps et en la sason que fo Marcabrus ; e fez vers tals com hom fazia adoncs, de paubra valor, de foillas e de flors e de cans e d'ausels, Sei cantar non aguen gran valo, ni el.* »

« Il fut jongleur au temps et à l'époque de Marcabru ; il fit des vers tels qu'on en faisait alors, d'un pauvre mérite, au sujet des feuilles et des fleurs, des chants et des oiseaux. Ses chants n'eurent pas grande valeur, et lui non plus. »

3. Jaufre Rudel[48] :
« *E fetz de lieis mains bons vers et ab bons sons, ab paubres motz.* »

« Il fit à son sujet de nombreux vers avec de bonnes mélodies, mais de pauvres mots. »

Ces trois extraits comportent plusieurs points communs. Tout d'abord, le terme *trobar* n'est pas employé pour qualifier l'œuvre du troubadour. Nous relevons à chaque fois le verbe *far* ou *faire*[49] pour désigner l'action de construire une chanson. Nous l'avons souligné dans chacun des extraits. Les défauts sont mis en relief et détaillés. Ils concernent les mélodies, les poèmes, et la façon de chanter des troubadours. La critique poétique porte sur les genres, les *razos*, les motifs, la langue ou tout simplement la valeur des mots. En revanche, la critique du « son » mélodique sera toujours générale. Dans la *vida* de Marcabru, l'auteur critique la valeur de ses *vers* et *sirventes*. Il souligne la valeur de ses mélodies, mais également la pauvreté de ses mots. C'est le cas aussi dans la *vida* de Jaufre Rudel. Nous pouvons également trouver le contraire : on peut faire de bons mots avec de mauvaises mélodies. Les genres poétiques que le troubadour réussit le mieux peuvent également être signalés. Voici trois extraits illustrant la description des genres dans lesquels les troubadours pouvaient ou non réussir :

L'extrait de la *vida* et la traduction sont issus de l'ouvrage de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *op. cit.*, p. 10-13.
[47] Idem, *op. cit*., p. 14-15.
[48] Idem, *op. cit*., p. 16-19.
[49] *Far* et *faire* sont deux formes différentes du verbe faire.

1. Albert Marques[50] :
« *E saup ben far coblas e sirventes e chansos* »

2. Berenguier de Palazol[51] :
« *E trobet ben cansos, e cantava de N'Ermesen d'Avignon.* »

3. Raimon de las Salas[52] :
« *E trobet cansos et albas e retroenzas.* »

Dans ces trois passages, les talents du troubadour sont mis en relief selon les genres dans lesquels il semble réussir le mieux. En revanche, on précise rarement qu'un troubadour fait de mauvaises *cansos* ou de mauvais *sirventes*. L'accent sur le genre poétique est quasiment toujours employé dans un sens positif.

Parfois, nous relevons l'adjectif *bon* pour renforcer les qualités positives du troubadour. Les auteurs des *vidas* peuvent simplement souligner que le poète-musicien fut bon troubadour ou bon trouveur. Voici trois exemples de cette expression issus des *vidas* :

1. Guilhem de Montagnagol[53] :
« *e fon bon trobador e grant amador. […] e fes per leis maintas bonas chanzos*. »

2. Sordel[54] :
« *e fo bons chantaire e bons trobaire, e grans amaires* »

3. Bertolome Zorzi[55]:
« *E fo bons trobaires*. »

Les trois exemples montrent que le mot « troubadour » est employé pour qualifier positivement le personnage à travers son œuvre poétique.

[50] L'extrait de la *vida* et la traduction sont issus de l'ouvrage de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *op. cit.*, p. 559.
[51] Idem, *op. cit*., p. 523-524.
[52] Idem, *op. cit*., p. 510-511.
[53] Idem, *op. cit*., p. 518-519.
[54] Idem, *op. cit*., p. 566-568.
[55] Idem, *op. cit*., p. 576-577.

Ces remarques autorisent plusieurs conclusions. Tout d'abord, nous relevons trois manières principales de qualifier les poètes. Le mot *trobaire* (ou *trobador*) semble être le terme le plus élogieux. Nous ne relevons pas ce mot dans une phrase négative. On ne pourrait pas dire qu'il fut un mauvais troubadour. Quand on est nommé troubadour, on est forcément bon trouveur. Le verbe *trobar* s'inscrit également dans une qualification élogieuse de l'auteur. L'expression peut être employée pour qualifier une attitude générale (*e saup ben trobar*). Le verbe *trobar* est également utilisé pour montrer ce que le troubadour peut faire de mieux (*e saup ben trobar sirventes*). L'emploi du verbe *far* pourrait démontrer des qualités musico-poétiques moins importantes que celles qu'implique le terme *trobar*. Le troubadour auquel on attribuerait le verbe *far* se distinguerait de ses confrères par des qualités inférieures. Le terme *far* est positif mais il introduirait une nuance dans la subtilité musico-poétique de l'auteur. Le personnage peut faire de bonnes chansons, faire de bons sons, mais avec de pauvres mots (ou le contraire). En bref, le verbe *far* intervient dans la description des qualités musicales et poétiques pour indiquer un élément que le troubadour sait particulièrement bien faire ou mal faire. A contrario, le verbe *trobar* englobe la totalité des éléments d'une chanson.

A travers l'étude des *vidas*, l'emploi du verbe *trobar* semble prendre en compte les mots et les sons. Le troubadour est alors le maître dans l'élaboration des mots et des sons. Dans le cas où l'auteur a su développer un domaine à défaut de l'autre, ses compétences ou ses incompétences sont mises en relief par le verbe *far*. Les *vidas* inscrivent le verbe *trobar* comme l'action de *faire los motz e·l so*. Etre un troubadour n'est pas, dans les *vidas*, le grade le plus élevé dans la subtilité. Au dessus, on mentionne le *maestre de trobar*. Giraut de Bornelh est ainsi nommé dans sa *vida*[56] :

[56] L'extrait de la *vida* et la traduction sont issus de l'ouvrage de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *op. cit.,* p. 39-41.

> « *E fo meiller trobaire que negus s'aquels qu'eron estat denan ni foron apres lui; per que fo apellatz maestre dels trobadors, et es ancar per toz aquels que ben entendon subtils ditz ni ben pauzatz d'amor ni de sen.* »
>
> « Il fut meilleur troubadour qu'aucun de ceux qui avaient existé avant lui et qui existèrent après lui ; aussi fut-il appelé le maître des troubadours, et il est encore appelé ainsi par tous ceux qui comprennent les paroles subtiles et bien établies en amour et en esprit. »

Nous relevons un dernier élément important concernant l'art de *trobar*. Le troubadour est considéré comme un bon troubadour même s'il ne compose pas les sons de ses chansons. La pratique de l'imitation est très bien intégrée et l'auteur ne semble pas donner une importance négative à celle-ci. La pratique du *contrafactum* est assimilée au savoir-faire du *trobar*. *Faire los motz e·l so*, n'inclut donc pas la notion d'originalité mélodique et /ou poétique. Si les expressions *trobar* ou *faire* n'ont pas d'incidences sur l'originalité de l'œuvre, elles signalent une alliance dans l'agencement des mots et des sons. C'est donc la manière dont le troubadour va tisser son discours musico-poétique qui compte. Peu importe l'originalité de la matière, l'important est de savoir la manipuler. Voici, pour illustrer nos propos un extrait de la *vida* d'Uc Brunenc[57] :

> « […] *e fo clerges et enparet ben letras, e de trobar fo fort suptils, e de sen natural ; e fez se joglars e trobet cansos bonas, mas non fetz sons.* »
>
> « Il fut clerc et apprit bien les lettres ; il fut très subtil pour trouver, ainsi qu'en esprit naturel. Il se fit jongleur et « trouva » de bonnes chansons, mais il n'en fit pas les mélodies. »

Uc Brunenc trouve sans pour cela inventer la mélodie. L'invention mélodico-poétique n'est pas conditionnée par l'utilisation d'un matériel original. La notion de paternité de l'œuvre est étrangère à l'art de *trobar*.

[57] L'extrait de la *vida* et la traduction sont issus de l'ouvrage de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *op. cit.,* p. 199-201.

Les *razos* commentent la vie et les œuvres des poètes et sont contées comme une légende ou une histoire. Elles peuvent nous donner quelques indications sur l'art de *trobar*. En revanche, le *trobar* n'est pas évoqué d'une manière systématique. Il est inséré dans le récit des aventures du troubadour comprenant les femmes qu'il a chantées durant sa carrière, ses combats de chevaliers, ses rencontres, ses voyages, les différentes cours qu'il a fréquentées et les rapports qu'il entretenait avec d'autres troubadours. Les *razos* reprennent les grands domaines des *vidas* mais insistent sur un ou des événements précis ayant un rapport direct ou indirect avec ses chansons. Les indications concernant l'art de *trobar* prennent souvent, dans les *razos*, la forme d'une anecdote où des personnes, lieux et événements viennent illustrer les créations de l'auteur. Ainsi, la *razo* d'Arnaut Daniel nous raconte comment un autre jongleur le défia[58] :

> « *E fon aventura qu'el fon en la cort del rey Richart d'Englaterra, et estant en la cort, us autres joglars escomes lo com el trobava en pus caras rimas que el. Arnaut tenc so ad esquern e feron messios, cascus de son palafre, que no fera, en poder del rey. E·l rey enclaus cascu en una cambra.*
>
> *E·N Arnaut, de fasti que n'ac, non ac poder que lasses un mot ab autre. Lo joglar fes son cantar leu e tost ; et els non avian mas detz jorns d'espazi, e devia·s jutgar per lo rey a cap de cinc jorns.* »

> « Et il arriva qu'il fut à la cour du roi Richard d'Angleterre ; et lorsqu'il était à cette cour, un autre jongleur le défia, déclarant qu'il trouvait en rimes plus précieuses que lui. Arnaut tint cela pour une raillerie ; ils parièrent chacun gageant son palefroi qui serait à la discrétion du roi, que l'autre n'en ferait pas autant. Le roi enferma chacun d'eux dans une chambre. Et Arnaut, de l'ennui qu'il en eut, ne fut pas capable de lier un mot avec un autre. Le jongleur fit une chanson facilement et promptement ; et ils n'avaient que dix jours de délai et déjà le jugement devait être rendu par le roi au bout de cinq jours. »

[58] L'extrait de la *vida* et la traduction sont issus de l'ouvrage de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *op. cit.*, p. 62-63.

Cet extrait montre qu'être un *trobador*, c'est également pouvoir mesurer son art de *trobar* avec d'autres. Dans cet extrait, nous voyons un *joglar* défier un troubadour[59]. Pourtant, le *joglar* est censé être largement en-dessous des compétences d'Arnaut Daniel. Voici un deuxième exemple, issu de la *razo* de la chanson *Lo dos cossire/Le doux souci* de Guilhem de Cabestanh (P.C. 213,5)[60]. Le chant est décrit comme une épreuve faite pour prouvée son amour à la dame :

> « *Cant Guillelm ac entendu[d]as las parolas, respon li :* « *Ma dompna, tot aisi con vos plaira sia.* » *E commenset a pensar, e mantenant li moc Amors esbaralla, e l'intret el cor tot de preon lo pensamen c'Amors tramet als sieus. De si enan fo dels servenz d'Amor e comencet de trobar cobletas avinenz e gaias, e danzas e cansos d'avinent cantar. A totz era d'asautz, e plus a lei per cui el cantava.* […] »[61]
>
> « Quand Guilhem eut entendu ces paroles, il répondit : « Ma Dame, qu'il en soit ainsi comme il vous plaira. » Il commença à devenir pensif et aussitôt, Amour lui chercha guerre. Les pensées qu'Amour envoyait aux siens lui entrèrent tout au fond du cœur. Et dès lors, il se mit au nombre des servants d'amour et commença à trouver de petits couplets gracieux et gais, ainsi que des chansons à danser et des chansons plaisantes à chanter. Par tous il était fort agréé, plus par celle pour laquelle il chantait. […] »[62]

Le fait de trouver s'insère donc dans une série d'épreuves afin de convaincre et de séduire la dame. A la fin des anecdotes contées dans les *razos*, l'auteur indique parfois si le troubadour s'en est inspiré pour trouver. Ces histoires constituent ainsi les motifs de son art. Voici un extrait d'une des *razos* de Bertran de Born[63] :

---

[59] Le terme de *joglar* pose encore des problèmes de caractéristique. Nous ne nous lancerons pas dans ce débat très controversé visant à savoir si le jongleur était bel et bien celui qui exécutait les chansons du troubadour. Les troubadours peuvent nommer ainsi leurs rivaux par provocation ; le terme serait alors péjoratif. Or, nous retrouvons à maintes reprises dans les *vidas* et *razos* des troubadours étant également jongleurs ou même des jongleurs qui firent des chansons alors qu'ils étaient relégués depuis toujours au seul fait d'exécuter les œuvres de troubadours. Nous voulions juste mettre l'accent sur le fait que la définition du jongleur n'est pas fixe et peut prendre plusieurs directions selon les récits, manuscrits, chansons, auteurs…

[60] Selon la classification d'Alfred Pillet et d'Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.

[61] L'extrait de la *vida* et la traduction sont issus de l'ouvrage de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *op. cit.*, p. 445.

[62] Idem, *op. cit.*, p. 551.

[63] Idem, *op. cit.*, p. 88-89.

« *En Richartz si avia tolt Gordon a·N Guillem de Gordon et avia promes de jurar ab lo vescomte et ab En Bertran de Born et ab los autres baros de Peiregors e de Lemozi e de Caercin, los quals En Richartz deseretava ; don Bertrans lo repres fort. E fez de totas aquestas razos aquest sirventes que dis :*

Un sirventes cui motz non faill
Ai faich, c'anc no·m costet un aill. »

« Et Richard avait enlevé Gourdon à Guillaume de Gourdon, qui avait promis de se liguer avec le vicomte, avec Bertran de Born et avec les autres barons du Périgord, de Limousin et de Quercy, barons que Richard dépouillait de leurs biens. Bertran l'en blâma fort. Et, sur tous ces sujets, il composa ce sirventès qui dit :

Un sirventès auquel ne manque pas un mot
Je l'ai fait, et jamais il ne m'en coûta un ail. »

Ainsi, l'histoire du troubadour conditionne la matière musico-poétique de ses chants. Ces trois extraits de *razo*s montrent trois mises en situation qui conduisent à l'élaboration d'une chanson :

1. Le défi de *trobar,*
2. L'épreuve de l'amour comme générateur du *trobar* pour une *canso,*
3. La *razo* politique comme générateur du *trobar* pour un *sirventes.*

L'étude des *vidas* permet donc de caractériser l'action des verbes *trobar* et *far* et celle des *razos,* leur mise en situation.

II. L'art de *trobar* dans la poésie narrative et lyrique

Dans la littérature narrative occitane, l'art de trouver n'est pas présent explicitement. En revanche, nous relevons des références empruntées aux chansons ou à l'histoire des troubadours. Le troubadour apparaît comme un modèle de courtoisie et de subtilité à suivre pour les courtisans. La chanson s'inscrit dans une série d'épreuves dont l'objectif est de conquérir la dame et de mériter ses faveurs, au même titre que l'épreuve épique. Raimon Vidal de Besalù, que ce soit dans ses poésies lyriques, narratives ou bien dans ses nouvelles, mentionne à de nombreuses reprises les troubadours. Le sire de Miraval[64] est ainsi évoqué dans ce passage :

[64] Il s'agit du célèbre troubadour Raimon de Miraval (…1219-1229…).

« […] *E vos devetz aver esgart*
Contra sels que van devinan
Ni lonc atendre van blasman,
Qu'en Miravalh o dis ses gab :
Sel que joy tanh ni chantar sap
ni sos bels ditz vol despendre
a tal dona.ls fass' enterdre
c'onrat li sia.l dans e.l pros ;
c'assatz deu valer cortes nos
desavinen drudaria
e s'ieu domney ab fadia,
sivals [*ades enquier*] *en loc* […] »[65]

« […] Il vous faut être sur vos gardes
contre les curieux indiscrets
qui blâment une longue attente ;
le sire de Miraval le dit sans plaisanter :
Celui à qui convient la joie, qui sait chanter
et veut prodiguer de belles paroles,
qu'il les fasse entendre à une dame telle
que le dommage comme le profit lui apporte honneur ;
car un refus doit bien valoir
un amour charnel grossier,
et si je courtise sans espoir,
je fais au moins ma cour en noble lieu. […] »

Raimon Vidal met en valeur les qualités du troubadour et évoque l'art de *trobar* avec « chanter » et « belles paroles ». Certains passages peuvent être repris par un autre troubadour. Ces reprises peuvent prendre la fonction de réseaux sémantiques et sémiotiques dont l'application concrète est un dialogue entre troubadours. En effet, la chanson était un moyen de véhiculer des idées ou de discuter entre poètes. La référence à d'autres textes donne un argument supplémentaire aux dires du troubadour.

Des indications sur les qualités des troubadours peuvent être retrouvées à l'intérieur des chansons. Elles concernent rarement leurs auteurs et sont généralement des éloges ou des critiques des poètes antérieurs. Peire d'Auvergne (…1149-1170…), qui fut une référence d'habileté et de génie pour Dante

[65] Passage issu de la nouvelle *En quel temps c'om era jays/A l'époque où l'on était gai* éditée par Jean-Charles Huchet, *Nouvelles occitanes du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1992, p. 166-169.

Alighieri, composa une caricature de ses confrères. Voici un extrait du *sirventes* effectué sur douze troubadours[66] :

« […] *E.l segonz Girautz de Bornelh*
que sembl'odre sec al solelh
ab son chantar magre dolen,
qu'es cans de vielha portaselh ;
e si·s vezia en espelh,
no·s prezaria un aguilen.

E.l noves es En Raimbautz
que.s fai de son trobar trop bautz ;
mas ieu lo torne a nïen,
qu'el non es alegres ni cautz;
per so pretz aitan los pipautz
que van las almornas queren.

Peire d'Alvenhe a tal votz
que canta desobre e dezotz
e sei so son dous e plazen ;
per o majestres es de totz,
ab qu'un pauc esclarzis sos motz
qu'a penas nulhs om los enten.

Lo vers fo faitz als enflabotz,
a Puoich-vert, tot jogan rizen. »

« […] Le second est Giraut de Borneil, qui a l'air d'une outre séchée au soleil, avec ses chétives et lamentables chansons pareilles aux chants d'une vielle porteuse d'eau ; lui-même, s'il se voyait en un miroir, ne s'estimerait pas un fruit d'églantier.

Le neuvième est messire Raimbaut (d'Orange), qui se montre trop orgueilleux de son *trobar* ; quant à moi, je le tiens pour sans valeur, car il n'a ni allégresse ni chaleur, et j'estime autant les joueurs de pipeaux qui mendient.

Peire d'Auvergne est doué d'une voix telle qu'il chante également haut et bas, et ses mélodies sont douces et agréables. Il est pour cela le maître de tous les troubadours pourvu qu'il rende ses paroles un peu plus claires, car c'est à peine si quelqu'un les comprend.

Ce vers fut composé au son des cornemuses, à Puivert, parmi les jeux et les rires. »

[66] René Nélli et René Lavaud, *Les troubadours*, Paris, Desclée de Brouver, 1966, vol. 2, p. 626-632.

Ce *sirventes* s'inscrit dans un contexte de « jeux et de rires » et incite les troubadours cités à la réplique[67].

Nous déduisons de ces différents exemples que trouver implique l'habileté à faire de bons mots et de bons sons. Le verbe faire ou tout autre verbe d'action le remplaçant a un sens sensiblement différent. Cet extrait de la chanson *Era pus hyverns franh los brotz* de Peire Raimon de Tolosa[68] pourra nous éclairer sur ce sujet :

> « *Ben sai parelhar e far motz*
> *plas e clars d'un semblan d'estan.* »
>
> « Je sais bien accoupler et faire des mots
> simples et clairs pareils à du tissage. »

Faire un mot, signifie donc construire un sens ou plusieurs sens. Constituer une phrase est à la portée de tout le monde, mais construire un argument, un sens et des niveaux de sens différents pouvant relever de la rhétorique, demande de l'ingéniosité et de la subtilité de la part du troubadour. On tisse le sens, les mots et les vers. Ce n'est donc pas la complexité du mot qui compte mais la justesse des associations. Le tissage des mots et des sons donnera du poids au discours du troubadour.

Ainsi, la construction des mots et des sons et leur imbrication permettront au troubadour d'être persuasif. Il gagnera alors la reconnaissance de ses pairs. Dans ce tissage, la mélodie joue également son rôle. Le troubadour sera un bon trouveur s'il sait joindre le mot avec le son en une seule intention créatrice. Le cheminement du poème et de la mélodie sera identique tout en employant des moyens différents. Les mots et le son se fondent en une unité. Que l'un et l'autre marquent une grande subtilité et le chant restera dans les mémoires.

---

[67] Le Moine de Montaudon (…1193-1210…) a également composé une satire de ce genre en se référant à celle de Peire d'Auvergne. Bien entendu, les commentaires sur les qualités de chanteur ou de trouveur semblent être très subjectifs car ils appartiennent au seul jugement du Moine, tout comme le *sirventes* de Peire d'alvergne étudié précédemment.

[68] Joseph Anglade, *Les poésies du troubadour Peire Raimon de Tolosa*, [PDF], http://www.ebookslib.com/wp/sendbk.php/f_Acrobat/book_6991/Anglade,_J-Poesies_du-6991.pdf, Version Electronique, eBooksLib.com, 2003, p. 38-43.

Guiraut Riquier (…1254-1292…) est le grand représentant de la fin de l'art des troubadours. Il est souvent considéré comme le dernier d'une tradition de trouveurs. A la fin du XIII^{e} siècle, on tente de maitriser et de décrire ce courant par la théorie. Les *Leys d'amors* ont pour origine cette volonté de retrouver l'âge d'or des troubadours par la compréhension et l'enseignement théorique. A cette époque, on trouve dans les écrits une certaine nostalgie des générations antérieures. L'auteur de la *vida* de Giraut de Bornelh avait déjà mis en évidence une catégorisation des trouveurs. Il nommait celui-ci le *maestre de trobar*. Guiraut Riquier va plus loin dans cette différenciation en présentant trois grandes catégories de poètes, soit dans l'ordre : le *joglar*, le *trobador* et le *doctor de trobar*. Guiraut se revendique comme un *doctor de trobar*.

Voici la déclaration que fit Alphonse de Castille à la demande de Guiraut Riquier à propos de la distinction de ces trois classes de poètes que nous avons démarquées par trois accolades[69] :

[69] Joseph Linskill, *Les épitres de Guiraut Riquier troubadour du XIII^{e} siècle*, Edition critique avec traduction et notes, AIEO, Liège 1985, p. 230 & 245.

« *Declaratio qu'el senher rei N'Anfos de Castelha fe per la suplicatio que Gr. Riquier fe per lo nom de joglar, l'an 1275*

« Déclaration que le seigneur, le roi Alphonse de Castille fit pour la supplication que Guiraut Riquier présenta pour le nom de *joglar* en l'an 1275 :

E tug silh que de re	Et tous ceux qui savent employer
d'azaut sabon uzar	agréablement leur talent,
o d'esturmens tocar	jouant des instruments,
o de cantar o d'als	chantant ou faisant autre chose
on befag es ben sals	d'une manière qui leur assure le succès,
gent noirit e cortes	qui sont bien élevés et courtois
qu'entre bonas gens es	et qui désirent fréquenter
d'estar lurs volontatz	la bonne société et les cours,
cortz seguen, es assatz	il est facile de démontrer
razos leus per proar	que conformément à la raison
que sian dig joglar	ils doivent s'appeler jongleurs
estiers dels trobadors.	et autrement que les troubadours.
So son aquel, que·l cors	Ces derniers, ce sont ceux qui connaissent
sabon de faire coblas	la manière de faire couplets
e de far dansas doblas	chansons de danse doubles,
e sirventes valens,	*sirventes* de prix,
albas e partimens,	chansons d'aubes et *partimens,*
e trobar motz e sos,	et d'écrire vers et mélodies
que d'als lunhas sazos	et qui, dans les cours,
en cortz no s'entremeton	ne s'occupent jamais d'autre chose
mas c'als valens trameton	que de transmettre ou de communiquer
o dizon lor saber	leur art aux hommes de valeur :
aquist per dreg dever	ceux-la ont bien droit
sian dig trobador.	au nom de « troubadour ».
E sian dig doctor	Et qu'on appelle « docteurs
de trobar li valen	en poésie », les tout grands poètes
c'ab saber et ab sen	qui, grâce à leur art et à leur intelligence,
fan verses e cansos	font des *vers,* des chansons
e d'autres trobars bos	et d'autres belles poésies
profichans e plazens	qui sont utiles et agréables
per bels ensenhamens:	par les beaux enseignements qu'ils contiennent :
et er lur faitz pro clars. »	et ainsi leur activité sera clairement indiquée. »

Dans ce texte, le statut médiocre du *joglar* est souligné. Dans une grande partie des ouvrages sur les troubadours ou sur la musique médiévale en général, on dit du jongleur qu'il est l'interprète des chansons des troubadours. Ces vers ne disent pas explicitement que le *joglar* ne composait pas de chanson. Nous avons vu clairement lors de l'étude des *vidas* et *razos* que le verbe *trobar* implique une grande subtilité et qu'il sous-entend une ingéniosité dans l'élaboration et l'agencement simultanés du poème et de la mélodie. Par conséquent, le fait de ne pas appeler « *trobar* » l'acte de création d'un poète ne signifie pas qu'il ne puisse pas composer des chansons. On a la possibilité de faire des chansons sans pour cela mériter de recevoir le nom de troubadour.

Cet extrait est très explicite sur le statut du *joglar* : « Et tous ceux qui savent employer agréablement leur talent, jouant des instruments, chantant ou faisant autre chose d'une manière qui leur assure le succès, qui sont bien élevés et courtois et qui désirent fréquenter la bonne société et les cours, il est facile de démontrer que conformément à la raison ils doivent s'appeler jongleurs ». Cela confirme ce que nous avons retrouvé dans les *vidas* et *razos* à propos du *joglar*. Le jongleur ne trouve pas, mais la possibilité qu'il puisse faire des chansons, même médiocres, n'est pas exclue. Le jongleur est montré comme un profiteur dont la seule ambition est d'avoir part aux biens et aux honneurs d'une cour.

Dans la déclaration d'Alphonse, le *trobador* est qualifié selon trois valeurs fondamentales que nous avons indiquées en gras : « Ces derniers, ce sont ceux qui **connaissent la manière de faire** couplets, chansons de danse doubles, *sirventes* de prix, chansons d'aubes et *partimens,* et d'**écrire vers et mélodies** et qui, dans les cours, ne s'occupent jamais d'autre chose que de **transmettre ou de communiquer leur art** aux hommes de valeur : ceux-la ont bien droit au nom de « troubadour » ». Premièrement, l'étude du terme *trobar* explique que celui-ci se distingue de l'action de faire. Celui qui « trouve » peut « faire », mais celui qui « fait » les mots avec de mauvaises mélodies (ou l'inverse) ne « trouve » pas. Deuxièmement, le *trobar* implique un savoir-faire dans l'agencement des mots et des sons et fait donc appel à une technique propre. Le troisième élément fondamental implique la notion de transmission du savoir. La transmission suscite la mémoire de l'auteur pendant la performance. La mnémotechnie permettait l'assimilation du savoir. Conçue selon cette pratique, la chanson du troubadour pouvait être véhiculée à travers les pays d'Oc et même en dépasser les frontières.

Il ressort de cette phrase que le troubadour avait la faculté de transmettre, c'est-à-dire de faire retenir sa chanson à l'auditeur. Ce dernier point nous semble être la différence fondamentale entre le *joglar* et le *trobador*.

La troisième classe, la plus élevée dans la subtilité, rassemble les *doctors de trobar*. La distinction avec le *trobador* porte essentiellement sur les genres utilisés. Le *doctor de trobar* est un *trobador* qui peut faire des *vers* et des *cansos* et qui est encore plus subtil : « Et qu'on appelle « docteurs en poésie », **les tout grands poètes** qui, grâce à leur art et à leur intelligence, font **des *vers,* des chansons** et d'autres belles poésies qui sont utiles et agréables par les **beaux enseignements** qu'ils contiennent ». Comme dans la définition du jongleur, le débat ne concerne pas la fonction occupée, mais le savoir-faire. En revanche, celui-ci implique un positionnement du personnage dans la société courtoise. Plus on monte dans la hiérarchie du *trobar*, plus on est accompli[193]. Le *doctor de trobar* est montré comme celui qui transmet son savoir, qui enseigne aux autres troubadours.

Ce texte nous apporte donc une aide très précieuse pour démêler l'écheveau des définitions du jongleur et du troubadour. D'une manière quasi-systématique, on a essayé d'attribuer des fonctions précises à jongleurs et troubadours. La déclaration d'Alphonse de Castille intervient à la fin la période du *trobar*. Pendant deux siècles, jongleurs et troubadours se sont côtoyés sans avoir vraiment de place sociale déterminée. A la fin du XIII^{e} siècle, Guiraut Riquier a éprouvé le besoin que soient distingués officiellement jongleurs et troubadours. Cela lui a permis de se placer à son tour au-dessus des deux catégories avec le terme *doctor de trobar*. Cette appellation n'est guère répandue face à celles de *trobador* et *joglar*. Avant cela, nous ne relevons pas, à notre connaissance, d'autres textes ayant d'imposer une hiérarchie. Cela prouve donc que la différence réside dans la pratique de l'art. La déclaration d'Alphonse de Castille insiste sur la différence de qualité de l'élaboration de l'oeuvre et non pas sur la fonction exercée par le *joglar*, le *trobador* et le *doctor de trobar*.

[193] Voir l'article de Kathryn A. Duys, « Captenh : jongleurs et hiérarchie professionnelle », *Cahiers de littérature orale*, 1994, n° 36, p. 65-90. Par l'étude de deux *ensenhamens* occitans composés par Guiraut Riquier et Raimon Vidal, elle démontre également l'importance des bonnes manières et du savoir-vivre pour le troubadour. Les jongleurs sont, dans ces deux textes, montrés du doigt pour, notamment, leur langage et leur comportement grossier. Guiraut Riquier demande ainsi au roi d'Aragon de mettre un point d'honneur sur ce fait (ça ne veut pas dire grand chose...) dans sa déclaration.

III. L'art de *trobar* dans les traités occitans et italiens

Il reste à étudier quelques éléments issus de traités sur l'art de trouver. Comme une grande partie des sources médiévales, du moins jusqu'à une maturité des langues vulgaires pour l'écrit, ces traités sont la consignation tardive d'un savoir antérieur.Nous exposerons ces ouvrages par ordre chronologique.

Le premier traité, *Las razos de trobar*[194] de Raimon Vidal de Besalù (…1200-1252…) ou Besaudun selon les manuscrits, date du début du XIII^{e} siècle. Ce texte renferme des informations précieuses sur les modes de composition de l'époque, même si les troubadours chantaient déjà depuis un peu plus d'un siècle. Raimon Vidal connaissait le traité de grammaire provençale d'Uc Faidit[195]. Raimon Vidal use d'une trentaine d'exemples de chansons de troubadours. Ces citations démontrent sa connaissance de l'art de *trobar*. L'introduction de ce traité expose l'ambition de l'auteur d'indiquer « la juste manière de trouver ». C'est un ouvrage destiné aux personnes ne connaissant pas l'art des troubadours et voulant le pratiquer, mais également à ceux et celles qui veulent se parfaire :

> « Chrétien, Juifs et Sarrasins, empereurs, princes et rois, ducs, comtes et vavasseurs, clercs, bourgeois et vilains, tous, petits et grands, emploient chaque jour leur entendement à trouver et à chanter, soit qu'ils veuillent composer, soit qu'ils veuillent comprendre. Il n'est pas de lieux si retiré et si solitaire, dès qu'il y a des hommes, peu ou prou, où l'on n'entende l'un ou l'autre, ou tous ensemble chanter. Les bergers de la montagne n'ont pas de plus grand plaisir que le chant[196]. »

[194] Marianne Shapiro, *De vulgari eloquentia* : *Dante's book of exile*, Lincoln, University Press, 1990, 277 p., « Regents Studies in Medieval Culture ».
[195] Le traité d'Uc Faidit est antérieur à celui de Raimon Vidal.
[196] François Guessard, *Grammaires provençales de Hugues Faidit et de Raimon Vidal de Besaudun*, Genève, Slatkine, 1973, p. XLV-XLVI.

Une des conditions sine qua non de l'art de *trobar*, c'est d'user de la langue occitane car :

> « *La parladura francesca val mais et [es] plus avinenz a far romanz et pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers e cansons et serventes. E per totas las terras de nostre lengage son de maior autoritat li cantar de la lenga lemosina qe de neguna autra parladura ; per q'ieu vos en parlerai primaramen*[197]. »

> « La langue française vaut mieux, et est plus agréable pour faire *roman* et *pastourelles* ; mais celle du limousin est préférable pour faire *vers*, *chansons* et *sirventes*. Dans tous les pays de notre langage, les chants en langue limousine jouissent d'une plus grande autorité que ceux d'aucun autres idiomes[198]. »

La maîtrise linguistique est donc une clef pour la maîtrise du mot. A l'époque, il était de très mauvais goût de mélanger la langue d'oc avec des expressions issues de l'ancien français. Raimon Vidal, en reprenant et en augmentant la grammaire d'Uc Faidit, expose ce qu'il faut faire ou pas à l'aide de bons ou de mauvais exemples issus de la poésie lyrique des troubadours :

> « Pour moi, dit-il, quand j'entends des gens de ce pays, de ceux qui ont un langage reconnu bon, mais qui se gâtent et se servent de mauvais termes, je leur demande où les bons troubadours les ont employés[199]. »

Le troubadour est une nouvelle fois montré en exemple mais l'auteur nuance ses propos avec le terme « bons ». Raimon Vidal ne fait pas non plus une apologie de tous les troubadours parce qu'il avait conscience de leurs lacunes. Voici ce qu'il dit dans sa conclusion :

> « Je vous ai prouvé que beaucoup de bons troubadours ont fait des fautes : que cela vous serve de leçon. Gardez-vous des mauvais. C'est bien assez des expressions vicieuses que l'on pourrait rencontrer dans les meilleurs, si l'on voulait bien les y chercher[200]. »

---

[197] John Henry Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972, p. 6.
[198] Traduction de François Guessard, *op. cit.*, XLIX.
[199] Citation donnée par François Guessard, *op. cit.*, p. LI.
[200] Idem, *op. cit.*, p. LV.

Les règles de Raimon Vidal sur la juste manière de trouver sont :

- ne pas mélanger la langue d'oc avec une autre même pour les besoins de la rime car « la rime est une esclave et ne doit qu'obéir »
- chanter en langue d'oc (le limousin pour Raimon)
- savoir les conjugaisons
- savoir les déclinaisons
- savoir les genres et les cas
- savoir la différence entre adjectif et substantif
- finir une chanson comme on la commence

Pour Raimon Vidal, les deux conditions essentielles pour faire le mot sont : maîtriser la grammaire, la morphologie de l'occitan ainsi que son vocabulaire pour ne pas user de termes issus d'autres langues. De plus, il donne pour chaque genre, les règles de composition à suivre. La *canso* et le *sirventes* suscitent impliquent plus de subtilité que les autres.

Entre 1282 et 1296, Terramagnino Da Pisa s'inspire du traité de Raimon Vidal et compose sa *Doctrina d'acort* ou *Doctrine d'accord.* Nous n'avons pas trouvé de traduction française de ce traité, d'où une grande difficulté à le consulter. Néanmoins, son éditeur J.-H. Marshall nous donne quelques informations dans sa préface[201]. Terramagnino propose une version réactualisée du traité de Raimon Vidal en replaçant son travail dans le contexte de la fin du XIII^{e} siècle. Selon lui, la relative diffusion de ses écrits indiquerait le peu d'intérêt de l'Italie pour le vers provençal à la fin de l'art de *trobar*. Ce traité reprend les consignes de Raimon Vidal de Besalù sur la juste façon de trouver. La langue provençale est une nouvelle fois présentée comme la plus subtile pour le chant :

[201] John Henry Marshall, *op. cit.*, p. lxxii.

« Parladura lemoyzina
Es mays avinenz e fina,
Quar il quays se razona
Con la gramatica bona[202] »

La langue limousine
est la plus agréable et la plus subtile
car l'on peut l'analyser
avec sa bonne grammaire

Le mélange linguistique n'est pas approprié pour l'art de *trobar*. Terramagnino donne également la consigne de ne pas changer de rime à l'intérieur d'une même chanson. Nous retrouvons dans un autre passage l'expression « faire le son »[203] :

« *Qar, qan alcus i fai lo son,*
chantan lo pot abreuiar
si con se tayn, e aluoygnar :
en voill qe en la scrichura
meta primamen sa cura »

Car lorsque quelqu'un y fait le son
en chantant, il peut l'abréger
comme il convient, ainsi que l'allonger
je veux que dans l'écriture
il mette tout d'abord son soin[204].

La mélodie doit par conséquent suivre la prosodie du mot et de la phrase. L'auteur sous-entend également une mouvance du son pouvant être adapté au moment de la performance. Ce passage est un des rares à exprimer des consignes mélodiques.

Le troisième théoricien et troubadour, Jofre de Foixa (…1267-1295…), reprend également le traité de Raimon Vidal avec les *Regles de trobar*. Plus de cinquante ans les séparent. N'étant pas tout à fait d'accord avec son prédécesseur, il modifie certaines règles grammaticales. Tout comme dans les deux autres

[202] John Henry Marshall, *op. cit*, p. 31
[203] Idem, *op. cit.*, p. 52.
[204] La traduction est de Gérard Gouiran.

traités, nous relevons très peu d'indications concernant le son. Les vers vingt-huit et vingt-neuf rassemblent les éléments à maîtriser pour « faire le mot »[205] :

> « *En trobar deu guardar cascus nou causas, ço es saber : rayso, maneyra, nombre, linatge, temps, rima, cas, lengatge, article.* »

Ainsi, nous pouvons comprendre que les éléments essentiels à la composition poétique devant être maitrisés sont :

- *rayso* : le thème de la chanson ou la matière du chant
- *maneyra* : la construction métrique et la versification (traduction de Marshall)
- *nombre* : le nombre
- *linatge* : le genre (féminin, masculin, neutre et « efféminé »)
- *temps* : les temps
- *rima* : la rime
- *cas* : le cas
- *lengatge* : la langue (et notamment les accents)
- *article* : l'article

Le savoir-faire du *trobador* dépend ainsi de la connaissance de la grammaire, de la versification et de la métrique.

Un second traité de Jofre de Foixa nous est parvenu *: De la doctrina de compondre dictats* ou *De la doctrine à composer un discours*[206]. Selon Marshall, ce texte s'inscrit dans la continuité des *Regles de trobar*. Le traité aborde les formes métriques et musicales ainsi que la définition des différents genres poétiques. Voici les recommandations pour la composition de la *canso* :

[205] John Henry Marshall, *op. cit.*, p. 56.
[206] Idem, *op. cit.*, p. 93-98.

> « *E primerament deus saber que canço deu parlar d'amor plazentment, e potz metre en ton parlar eximpli d'altra rayso, e ses mal dir e ses lauzor de re sino d'amor. Encara mes, deus saber que canço ha obs e deu haver cinch cobles ; eyxamen n'i potz far, per abeylimen e per complimen de raho, .vj. o .vij o .viij. o .ix., d'aquell compte que mes te placia. E potz hi far una tornada o dues, qual te vulles. E garda be que, en axi com començaras la raho en amor, que en aquella manera matexa la fins be e la sequesques. E dona li so noveyl co pus bell poras*[207]. »
>
> « D'abord tu dois savoir qu'une *canso* doit parler agréablement d'amour. Tu peux inclure quelques exemples d'un autre sujet dans ton discours, mais sans critiquer ni sans louer autre chose que l'amour. En outre, tu dois connaître qu'une *canso* doit avoir cinq strophes ; quoique pour le plaisir et l'achèvement de ton argument, tu puisses en avoir six ou sept ou huit ou neuf, oh, mon Dieu ! le nombre qui te plaira le plus. Tu peux y composer une ou deux *tornadas,* comme tu le souhaites. Et fais bien attention à ce fait que de la même façon que tu commenceras ton sujet en amour, il faut le poursuivre et le finir de la même manière et donne-lui une mélodie originale aussi belle que tu le pourras[208]. »

Elaborer une mélodie nouvelle est donc recommande pour la composition de la *canso*. Cependant, le traité de Jofre ne datant que de la fin du XIII^{e} siècle, on peut également penser à une orientation, une tendance dans l'art de composer que l'on essaye ici de fixer. Si la tendance de la *canso* est de créer une mélodie nouvelle, cette notion de nouveauté ne doit pas être analysée comme une notion contemporaine car toute la production médiévale se base sur le principe de la centonisation.

L'œuvre de Dante Alighieri (1265-1321) est légèrement postérieure à celle de Jofre de Foixa et est contemporaine de celle du dernier troubadour attesté : Guiraut Riquier (…1254-1292…). Il consacre un traité à la langue vulgaire, *De vulgari eloquentia* ou *De l'éloquence en langue vulgaire* (1303-1305)[209], et rend hommage à l'art des troubadours. Contrairement aux auteurs précédents, ce n'est pas une œuvre destinée à apprendre l'art de trouver, mais à en démontrer la

[207] John Henry Marshall., *op. cit.*, p. 95.
[208] La traduction est de Gérard Gouiran.
[209] Dante, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, éd. de 1965, 1853 p., « Bibliothèque de la Pléiade ».

subtilité. Dante fait référence à la rhétorique lorsqu'il évoque les troubadours. Voici sa définition de la chanson « excellentissime » en langue vulgaire :

> « Adonc, revenant sur ce qui a été dit, je rappelle que j'ai plusieurs fois appelé poètes ceux qui riment en vulgaire ; nom que, sans aucun doute, j'ai lâché avec hardiesse mais non sans raison, pour ce qu'ils sont bel et bien poètes si nous considérons droitement la poésie : laquelle n'est rien d'autre qu'une trouverie façonnée par l'art de rhétorique et de musique[210]. »

Le poète emploie le verbe 'façonner' pour 'trouver une chanson', ce qui renvoie aux verbes 'faire', 'tisser' ou 'forger' rencontrés précédemment. L'art de la rhétorique est donc un nouvel élément dans la démonstration sur l'art de faire le mot et le son. La musique apparaît explicitement comme outil de fabrication de la chanson. En revanche, Dante souligne bien la distinction entre chanson et mélodie, la chanson étant un « assemblage des paroles entr'harmoniées » et la modulation se nommant « son ou ton, ou notes ou mélodie »[211].

Les *Leys d'amors*[212] rassemblées par Guilhem Molinier datent de 1356 et constituent le dernier traité sur le sujet. Ce texte souligne véritablement le déclin de l'art de *trobar*. Cet ouvrage renferme à peu près tout ce que l'on connaissait, au XIV^{e} siècle, sur la grammaire et la poétique. Molinier avait lu ses prédécesseurs et son ouvrage en porte l'influence. Les *Leys* ont eu un succès considérable dans toute l'Occitanie et beaucoup d'auteurs s'en sont inspirés. Les troubadours, et plus particulièrement leur érotisme et l'adultère qu'ils chantent, commencent à être fortement combattus. Le texte traite principalement de la prosodie et de la rhétorique. Voici sa définition et ses règles de trouver :

[210] Dante, *op. cit.*, p. 601.
[211] Idem, *op. cit.*, p. 615.
[212] Guilhem Molinier, *Leys d'amor* éd. par Adolphe-Felix Gatien-Arnoult et trad. par Melchior-Louis Aguilar et Louis d'Escoubre, Toulouse, 1881-1843, 3 vols.

> « Définition de trouver. Trouver, c'est faire une nouvelle composition, en roman pur et bien mesuré.
> Les règles du trouver. La définition du trouver étant posée, il faut savoir quelles en sont les règles. Les voici : il faut faire une composition nouvelle, mesurée par syllabes, en rimes, quelquefois en plusieurs couplets, et quelquefois en un seul. On doit, dans de telles compositions, employer les ornements qu'indiquent nos présentes lois d'amour : il faut les faire en mots beaux, agréables, purs, qui s'accordent, et qui renferment un sens juste et certain, et qui offrent des métaphores belles et agréables dont on puisse tirer un sens juste[213]. »

Les *Leys* présentent une définition commune avec les traités précédents, mais insèrent des figures issues de la rhétorique. Les mots doivent s'accorder, ce qui rejoint la notion de tissage. Le passage qui suit est fort intéressant par l'association directe de la lettre et du son :

> « La lettre est un son non divisible,
> Qui peut s'écrire.
> La lettre est encore mieux définie :
> La moindre partie d'un son composé[214]. »

Le mot est en même temps son et écriture, et le lien, celui qui fait l'unité mot-son, est la langue. Nous citerons un dernier passage rejoignant cette idée de fusion textuelle et sonore extrait du traité de l'accent :

> « Définition de l'accent. L'accent est une mélodie régulière ou un mode de la voix qui s'attache principalement à une syllabe.
>
> La mélodie est un chant mélodieux ou une sonorité agréable, qui fait que tout mot, considéré comme son, est prononcé selon qu'il doit l'être, en élevant ou en baissant la voix, c'est-à-dire haut ou bas
>
> Il faut entendre, par ce chant mélodieux, celui qui résulte de la lecture ou de la prononciation, et non pas le chant musical, car celui-ci, pour l'ordinaire, n'observe point les accents[215]. »

[213] Guilhem Molinier, *op. cit.*, p. 9.
[214] Idem, *op. cit.*, p. 15.
[215] Idem, *op. cit.*, p. 59.

L’accent fait alors partie de la composition sonore. Il en résulte que le chant doit suivre la prosodie du texte. Par conséquent, le trouveur fait le mot et le mot fait le son.

De cette étude, il ressort une définition de l’expression « faire le mot et le son ». Tout d’abord, il faut remonter à ce qui génère l’œuvre : la matière, soit la *rayso* (*razon*). La *rason* d’amour (de la Dame ou de Dieu) et le débat politique sont les plus nobles parce qu’ils permettent de révéler (ou non) la subtilité du *trobar*. Avec cette matière, l’auteur devra donc *faire los motz e·l so*. En résumant ce qui a été dit précédemment, forger un mot nécessite une utilisation stricte de la langue occitane, d’où la maîtrise et la connaissance :

- du vocabulaire,
- de la grammaire,
- de la métrique,
- de la versification.

Ensuite, le mot devra s’inscrire dans un discours convaincant. Les plus érudits pourront user de l’art de la rhétorique et des figures de style pour élaborer leur chanson. Les théoriciens ont émis l’idée que le vocabulaire puisse être utilisé afin de construire un ou plusieurs sens.

Le manque d’indication pour *faire lo so* laisse supposer que la construction textuelle le détermine. Peu d’éléments théoriques prouvent cette idée. Fabriquer un son, c’est avant tout suivre la rime, la métrique, l’accentuation ou la prosodie du texte et souligner le sens poétique. La mélodie est donc la continuité du texte ; c’est elle qui fait ressortir l’ingéniosité de l’auteur. Faire le mot et le son, c’est autant de paramètres à prendre en compte pour devenir un trouveur raffiné.

Chapitre 2

HISTORIOGRAPHIE

Les troubadours ont été l'objet d'une multitude d'ouvrages. Ne pouvant traiter de l'intégralité de cette bibliographie, l'historiographie sera axé principalement sur la problématique de l'art de faire le mot et le son définie dans le chapitre précédent.

I. La nécessité de classer et d'ordonner le répertoire

La littérature concernant les chansons de troubadours est très abondante. Or, les mélodies ont pendant longtemps été mises de côté, contrairement aux textes. La redécouverte de l'art des troubadours se fait par le biais de l'étude des langues romanes. Ainsi, François Raynouard, philologue et historien, marque les premières recherches sur la question avec le *Lexique roman ou le dictionnaire de la langue des troubadours* publié entre 1836 et 1844[216]. Nous retrouvons encore ce dictionnaire en six volumes en usage dans la plupart des bibliothèques. Les études de Raynouard donnèrent lieu aux premières éditions de poésies faites notamment par René Lavaud, Alfred Jeanroy et Joseph Anglade.

Les chansons sont présentées sous la forme de recueils ou d'anthologies avec parfois une traduction et quelques commentaires. Nous pouvons avoir une partie ou la totalité des pièces attribuées à l'auteur. Le plus souvent, les textes jugés meilleurs ou moraux sont choisis. Les textes vulgaires et obscènes sont systématiquement écartés. Les mélodies sont encore rarement évoquées. La tradition évolutionniste du début du XIX[e] laisse parfois transparaitre des jugements de valeur.

Dans *Les troubadours*[217], Joseph Anglade sélectionne les textes en fonction de leur qualité, « ceux qui ne sont pas monotones » selon ses dires, et de leur contenu « moral ». Cette étude traite des poèmes sous la forme d'un commentaire de texte. Anglade classe ce qui lui paraît conventionnel ou non, circonscrit le contenu thématique, le style, le vocabulaire et les procédés littéraires des poèmes. Voici ce qu'il peut dire sur Giraut de Bornelh :

> « On sent trop souvent chez Giraut de Bornelh, que l'esprit y tient trop de place, qu'il y a dans ce procédé littéraire trop d'art et d'artifice[218]. »

[216] François Raynouard, *Lexique roman ou le dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris, Silvestre, 1844, 6 vol.
[217] Joseph Anglade, *Les troubadours*, Paris, Armand Colin, 1908, 323 p.
[218] Idem, *op. cit.*, p. 147.

Ou encore, sur Bertran de Born :

> « Il donne, dans cette poésie un peu efféminée, comme une note martiale et virile ; il y a des bruits de clairons et de tambours, comme un écho des fanfares guerrières. »

Les études de l'époque sont proches de la biographie ou du roman historique. Joseph Anglade avait néanmoins souligné l'importance du « son » accompagnant ces textes. C'est une période marquée par des méthodes d'analyse portant sur l'histoire de la forme, des genres et de la réception des œuvres.

Les chants de troubadours ont longtemps été relégués au rang de « reliques » sans intérêts par les chercheurs et les musiciens. Au début du XX^{e} siècle, avec le développement de la musicologie, nous relevons les premiers écrits sur les mélodies. Jean-Baptiste Beck ouvre véritablement ce champ de recherche avec *Die Melodien der Troubadours* dont la première édition date de 1908. le travail de Beck s'inscrit dans une approche positiviste tributaire de la *Musikwissenschaft* allemande. *Die Melodien der Troubadours* est une étude globale des mélodies de troubadours. Ses recherches sont axées sur l'écriture modale, la classification des genres et le rapport avec la musique religieuse. Beck avait conscience des liens entre le poème et la création musicale :

> « Assurément, personne n'est plus convaincu que nous de la nécessité de ne pas séparer la poésie de la musique dans l'œuvre des troubadours[219]. »

Même s'il donne pour essentiel le rapport texte-musique, Beck en reste très éloigné dans son étude. Nous sommes encore dans la définition et la classification des genres, la biographie ainsi que dans l'analyse théorique de la mélodie. Beck reste encore imprégné par la vision évolutionniste de la musique en émettant des jugements de valeur sur les textes et sur les mélodies. Par exemple, Beck qualifie la musique des troubadours de mélodieuses, agréables, légères, gaies,

[219] Jean-Baptiste Beck, *La musique des troubadours*, Genève, Statkine, reprint 1976, p. 7.

vieillissantes ou primitives. Il conclut son ouvrage en préconisant un arrangement harmonique afin de conforter l'oreille contemporaine :

> « Contrairement à ce qui a eu lieu pour le texte poétique, la musique des chansons du moyen âge n'a guerre vieilli ; sans en être avisé, on ne croirait pas qu'elle remonte au temps des croisades. La seule chose qui déconcerte un peu l'oreille moderne, c'est l'absence d'accompagnement harmonique. C'est là un défaut que nous avons tenté de paliers dans notre choix de chansons de troubadours[220]. »

Un an après *Die Melodien der Troubadours*, Pierre Aubry édite *Trouvères et troubadours*[221]. Il souligne dans son introduction la nécessité d'une culture philologique et musicale pour l'étude de la lyrique courtoise. Dans une bonne partie de son ouvrage, il décrit en classifiant les genres lyriques des troubadours et des trouvères et distingue trois périodes principales pour la production lyrique. Comme Beck, Aubry pense que les mélodies de troubadours sont mesurées à la manière du motet du XIII^{e} siècle[222]. La mélodie est également retranscrite en notation moderne. En revanche, l'ouvrage d'Aubry se détache du positivisme de son prédécesseur.

Dans les années 30, Jean-Baptiste Beck édita deux chansonniers de troubadours en fac-similés: *Le Chansonnier Cangé*[223] et le *Le chansonnier du Roi*[224]. Ce sont de nouveaux outils répondant à l'exigence d'une science nouvelle, celle de la musicologie. Cependant, les musicologues ne s'intéresseront pas véritablement à la lyrique profane occitane avant la seconde moitié du XX^{e} siècle. En revanche, nous constatons une littérature très abondante sur la problématique des troubadours. L'avancée des recherches nécessite de nouveaux outils permettant d'approfondir l'étude des textes. Par exemple, Pillet et Carstens se

[220] Jean-Baptiste Beck, *op. cit.*, p. 198.
[221] Pierre Aubry, *Trouvères et troubadours*, Paris, F. Alcan, 1919, 223 p.
[222] Idem, *op. cit.*, p. 192.
[223] Jean-Baptiste Beck, *Le Chansonnier Cangé, ms fr. 846 de la Bibliothèque Nationale,* Paris, Champion et Philadelphie, The University of Pennsylvania press, 1938, 2 vol. : I, Reproduction phototypique et introduction, XXXI p., IV-209-XXI pl., II, Analyse et description raisonnée du manuscrit restauré, 209 p.
[224] Jean-Baptiste Beck, *Le Manuscrit du Roi*, fond français n^{o} 844 de la Bibliothèque Nationale, Reproduction phototypique publiée avec une introduction, University of Pennsylvania Press, 1938, 2 vol.

lancèrent dans la classification du corpus de la poésie lyrique des troubadours[225], Boutière et Schutz éditèrent l'intégrale des *vidas* et *razos*[226], Itsvan Franck élabora un répertoire métrique des chansons de troubadours[227]. Ces outils font encore autorité aujourd'hui.

Après l'édition et la traduction d'un grand nombre de textes, l'étude sur l'origine historique des troubadours et de leurs œuvres et l'élaboration d'outils d'études, nous assistons dans la seconde moitié du XX^{e} siècle à de nombreuses publications d'études regroupées par genre, style, lieux ou époque. Nous ne sommes plus dans des considérations évolutionnistes, car l'approche des poèmes s'effectue tout d'abord par des observations sur la métrique, la versification ou le contenu thématique. René Nelli étudie le contexte historique et social de la poésie lyrique des troubadours. Il ouvre alors le champ à de nouvelles recherches thématiques, notamment avec *L'érotique des troubadours*[228].

[225] Alfred Pillet et Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
[226] Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^{e} et XIV^{e} siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, LVII-643 p.
[227] Istvan Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, 2 vol., 195 et 234 p.
[228] René Nélli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1997, 373 p., « Le Midi et son Histoire/Textes ».

II. Vers une compréhension intertextuelle

Pierre Bec ouvre une voie nouvelle à la fin des années soixante. Il ne traite pas directement du rapport entre le mot et le son, mais émet l'idée de leur corrélation constante dans ses *Ecrits sur les troubadours et la lyrique médiévale* :

> « L'approche de la poésie lyrique médiévale s'impose toujours comme une tache particulièrement ingrate : en particulier si l'on veut saisir de l'intérieur et sans apriorisme l'intégrité du message lyrico-poétique avec toutes les résonances qu'implique une inlassable recherche sur le double plan des mots et des sons[229]. »

L'a priori, comme nous l'avons vu précédemment, était omniprésent dans les études de la première moitié du XX^e^ siècle. Pierre Bec avait ici conscience du secret enfermé au sein du mot et du son. Ainsi, le son peut révéler le message du poème. Pierre Bec met fin à une certaine censure poétique en publiant des textes plus populaires, plus amoraux de la poésie des troubadours. Il ne veut plus se contenter d'apporter une définition des thèmes abordés par les troubadours. Les études prennent donc un tour sémantique en cherchant la signification profonde des textes et en étudiant jusqu'aux unités les plus internes des mots et de leurs relations intertextuelles. Nous sommes en présence d'une méthode « englobante » : on part du plus petit élément (noyau verbal), pour aboutir à l'étude prosodique d'un texte afin d'en définir les procédés poétiques mis en œuvre par les troubadours dans la construction de leurs discours.

Roger Dragonetti a également étudié les procédés utilisés par les troubadours pour construire leurs discours poétiques. Il prend en compte la dimension rhétorique comme un signe de subtilité de la création poétique dans son

[229] Pierre Bec, *Ecrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Paris, Paradigme, 1992, p. 121.

étude *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*[230]. Il a souvent évoqué, sans en faire d'étude, les rapports entre mots, sons et sens, ceux-ci lui paraissant indissociables. Dans *La musique et les lettres : études de littérature médiévale*, il inscrit la recherche sur le double plan des mots et des sons par la conquête de la langue occitane :

> « Les rapports entre musique et littérature peuvent s'envisager sous la métaphore, bien sûr, d'un mariage entre les arts du trivium et du quadrivium, entre les arts du langage et les aspects formels d'une œuvre[231]. »

Jacques Roubaud s'est également intéressé à la poésie lyrique des troubadours. Dans *La fleur inverse*[232], il se penche essentiellement sur la rime qu'il considère comme le point d'entrelacement des mots et des sons. La mélodie dépend donc de la versification. La rime est considérée ici comme une sonorité. Le travail de la langue par le troubadour est pris en compte, l'auteur parlant de « gloire de la langue ». Jacques Roubaud ne cherche pas à expliquer l'art de *trobar*, mais à en établir une description. Outre la pertinence de ses remarques sur les mots et les sons, cet ouvrage reste relativement descriptif comme il a la prétention de l'être.

Par la suite, on commence à prendre conscience du caractère oral de la poésie médiévale. Dietman Rieger, dans *Chanter et dire*[233], s'interroge sur la part d'improvisation de ces œuvres. La genèse formelle intrigue les auteurs ; comment pouvait-on écrire des chansons aussi complexes sans se servir de l'écriture ?

---

[230] Roger Dragonetti, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*, Paris, Editions du Seuil, 1982, 189 p.
[231] Roger Dragonetti, *La musique et les lettres : études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 63.
[232] Jacques Roubaud, *La fleur inverse, l'art des troubadours*, Paris, Editions Les Belles Lettres, 1994, 357 p., « Architecture du verbe ».
[233] Dietmar Rieger, *Chanter et dire. Etudes sur la littérature du Moyen Âge*, Paris, Stalkine, 1997, 293 p., « Champion Varia ».

Les ouvrages de Paul Zumthor ont bien évidemment marqué l'histoire de la recherche sur la poésie médiévale. Revenons tout d'abord sur la notion de performance dont le sens s'apparente à l'anglais. En voici sa définition issue de *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*[234] :

> « De quelques circonstances, de quelques procès qu'elle soit précédée, accompagnée ou suivie, je désigne du mot de performance l'action vocale par laquelle le texte poétique est transmis à ses destinataires. La transmission de bouche à oreille opère littéralement le texte ; elle l'effectue[235]. »

La transmission des textes est alors évoquée comme partie intégrante de l'œuvre. Zumthor prend conscience de l'oralité et des conséquences qu'elle peut avoir sur la création, d'où sa définition de l'œuvre :

> « Je désignerais désormais précisément par le terme d'*œuvre* la totalité des facteurs de la performance – tout ce qui est poétiquement communiqué, *hic* et *nunc* : mots et phrases, sonorités, rythmes, éléments visuels – et par le *texte* la séquence linguistique, mots et phrases, qui constitue l'un de ces facteurs[236]. »

Il prend en compte l'oralité des chants en se posant la question de savoir s'il y a des formes orales spécifiques et si l'oralité les détermine. Paul Zumthor suggère que la sonorité puisse interférer, dans certains cas, sur le sens du texte. Ainsi, dans notre étude sur l'art de *trobar*, nous devrons reprendre cette considération et intégrer l'effet d'instantanéité du discours au sein même du contenu formel de la chanson. Dans son *Essai de poétique médiévale*, la mélodie est souvent évoquée par Zumthor comme partie intégrante de l'œuvre et productrice de sens :

---

[234] Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale, Essais et conférences du Collège de France*, Paris, Presses Universitaires de France, mai 1984, p. 38.
[235] *Ibid*.
[236] *Ibid*.

> « On peut raisonnablement supposer que c'est au sein de la mélodie et grâce à elle que l'auditeur percevrait l'indice transmis par le vers. A ce titre, le texte est un organisme doué d'une sorte de conscience propre. Les signes linguistiques, déjà valorisés au niveau du vers, trouvent, au niveau de l'unité mélodique de la laisse ou de la strophe, une confirmation définitive[237]. »

La langue jouerait donc un rôle dans la production de l'indice, révélé ensuite par la mélodie. Tous les éléments internes de la chanson sont donc productifs de sens et s'imbriquent afin de prouver l'idée. Lorsqu'il pratique l'étude d'un texte, Paul Zumthor regarde les sonorités, les articulations syntaxiques, le vocabulaire ainsi que les motifs. Selon lui, l'étude des sonorités doit tenir compte « des incidences que peut avoir, sur la valorisation des sons, la nature du vers employé »[238] car les césures internes peuvent créer des échos sonores. Dans *Langue, texte, énigme*[239], Paul Zumthor s'interroge sur les éventuels jeux de lettres et de mots évoqués par Saussure. Voici sa méthode d'analyse :

> « Dans l'observation des textes j'ai pratiqué de la manière suivante :
> 1 – relevé des sons vocaliques :
> a) les rimes
> b) les césures dans les vers qui en comportent
> c) les voyelles grammaticalement toniques
> d) toutes les voyelles toniques et atones, dans leur succession linéaire
>
> On admet a priori, de *a* à *d*, un effet décroissant de valorisation. Il aurait été souhaitable de tenir compte des mélodies, certaines syllabes pouvant être valorisées par un accent mélodique, des mélismes etc. Mon incompétence dans ce domaine m'y a fait renoncer, à regret.
> 2 – Relevé des consonnes
> a) à la rime
> b) dans l'ensemble du texte[240] »

C'est une piste de recherche intéressante à exploiter. Paul Zumthor sollicite une étude prenant en compte la mélodie. Peut-être pourrions-nous retenir cette

[237] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 122.
[238] Idem, *op. cit.*, p. 234.
[239] Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Editions du Seuil, 1975, 266 p.
[240] Idem, *op. cit.*, p. 60.

méthode, en alliant les paramètres musicaux de la chanson, afin de détecter ses jeux de lettres et de mots dont la mélodie pourrait souligner le sens.

Déjà effleurées par Paul Zumthor et évoquées par Pierre Bec, les recherches sur l'intertextualité musico-poétique sont d'actualité depuis une vingtaine d'années. On commence à se soucier des emprunts mélodiques et textuels issus des textes troubadours antérieurs, de poésie latine, de la liturgie, des romans, fabliaux, etc. et à en étudier les réseaux. La poésie lyrique ne se trouve plus à part car on cherche à la relier avec le reste de la littérature de l'époque médiévale, qu'elle soit liturgique ou profane. Ainsi, les chansons sont réinsérées dans leur contexte. Les recherches sur l'intertextualité ont bouleversé l'idée de « genre » que de nombreux spécialistes ont tenté de définir par les formes utilisées. En outre, pour Paul Zumthor, la chanson est forme :

> « Il est en effet inexact de parler de la forme *de* la chanson ; ce *de* est abusif : la chanson est forme et, sans doute ne fut-elle que cela pour ceux qui la chantèrent et ceux qui l'entendirent[241]. »

En outre, les différents répertoires restent relativement clos. Les études sur le sujet sont anecdotiques. Ceci est fort compréhensible étant donné la pratique omniprésente de l'imitation à l'époque médiévale. La musicologie médiévale reste, à cette date, encore hermétique à ce genre de pratique en délimitant ses optiques de recherche en fonction des répertoires.

Il faut attendre 1979 pour la première édition complète des mélodies de troubadours effectuée par Ismaël Fernandez de la Cuesta[242]. Ce travail répond à l'évolution de l'intérêt porté aux troubadours. C'est un outil de recherche utile, mais limité car dans l'édition, nous n'avons que la première strophe de chaque

[241] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 222.
[242] Ismaël Fernandez de la Cuesta, *Las Cançons dels Trobadors*, Toulouse, Institut d'Etudes Occitanes de Toulouse, 1979, 829 p.

poème. Cinq ans plus tard, Hendrik van der Werf[243] publie une nouvelle édition où figure également la première strophe du poème. Cette édition ne présente pas la notation des neumes au-dessus de la mélodie comme celle d'Ismaël Fernandez de la Cuesta. En revanche, l'étude d'Hendrik van der Werf réalisée au sein de cette édition – ainsi que l'ensemble de ses travaux – sont particulièrement novateurs dans les années 1970/1980. Le musicologue se rapproche des textes. Une prise de conscience s'effectue sur la négligence concernant les mélodies des poèmes et de l'absence d'intérêt des musicologues pour la lyrique profane médiévale :

> « *There are many excellent studies dealing with the form and content of the poem, but almost all of the studies dealing with the music are only for the highly specialized medievalists among the musicologists, and, in an often forbidding terminology, they deal primarily with minute technical problems of rhythm and meter*[244]. »

[243] Hendrik van der Werf, *The extant troubadour melodies : transcriptions and essays for performers and scholars*, Rochester, Hendrik van der Werf, 1984, 379 p.

[244] Hendrik van der Werf, *The Chansons of the troubadours and Trouvères, a study of the melodies and their relation to the poems*, Urecht, Oosthoek, 1972, p. 13 : « Il y a beaucoup d'excellentes études traitant de la forme et du contenu de la poésie, mais presque toutes les études traitant de la musique sont seulement pour les médiévistes hautement spécialisés parmi les musicologues, et, dans une terminologie souvent complexe, elles traitent principalement des problèmes techniques minutieux du rythme et du mètre. »

III. La mélodie dans le poème

La notion de « performance », largement abordée par Paul Zumthor, fait l'objet d'une attention particulière de la part d'Hendrik van der Werf. Il prend le manuscrit comme témoignage d'une pratique d'écriture de la musique et comme objet de transmission d'un savoir. C'est l'une des premières fois que l'on traite du support des chansons de troubadours comme un objet de recherche musicologique hors d'un contexte paléographique. De nombreuses questions sur l'oral et l'écrit en découlent ainsi que sur les modes d'élaborations des chansons et sur leur diffusion à travers l'Europe. Cette étape marque l'entrée de la musicologie comme contribution à un objet d'étude qui lui semblait inaccessible avant. Même si l'importance de la mélodie avait été soulignée auparavant par les spécialistes des langues romanes, personne ne s'était attaché à en discourir. Le musicologue ne se contente plus de l'édition, du catalogage des sources ou de la paléographie musicale, mais s'intéresse également à comprendre ces écrits dans leur contexte.

En effet, Hendrik van der Werf pose la question de l'exécution musicale – où, comment, devant qui, par qui, avec quels instruments s'il y a instruments…, du rôle de l'écrit dans une civilisation à la pratique essentiellement orale, du rythme prosodique. Il soutient la possibilité que la mélodie puisse être non-mesurée contrairement à ce qui était dit dans les études du début du XX^{e} siècle. La mélodie suivrait ainsi la prosodie et l'accentuation du texte. Il met en évidence l'ambiguïté modale des mélodies causée par l'usage de l'intervalle de tierce dont il est difficile de dire qu'il soit « mineur » ou « majeur ». Contrairement aux mélodies des trouvères et du répertoire liturgique, le traitement de la modalité n'est pas le même. L'auteur souligne une certaine ambiguïté dans le répertoire des troubadours[245]. Il émet des hypothèses concernant ce traitement original de la modalité :

[245] Hendrik van der Werf, *op. cit.*, p. 46-59.

> « *However, there is no indication that the composers' understanding of scales was more developed than that of the performers. And all we can do on this subject is to raise some intriguing questions. It is perhaps possible that a composer or a performer made use of only one specific major and one specific minor scale? Did, for example, a certain composer or performer always use Mixolydian as his major and Dorian as his minor scale, while another would always use only Ionian and Dorian, and a third always Mixolydian and Aeolian? Or was there perhaps a regional difference and did the exact position of the sixth tone in the minor scale and the seventh tone in the major scale differ from locale to locale? Or did the scales used for the melodies of the troubadours and trouvères contain some intervals that were larger than a minor second but smaller than a major second* ?[246] »

Les uniformités modales ne sont pas ici comprises comme des erreurs obligées des scribes, mais peuvent être le résultat d'une pratique de la transposition :

> « *The tertial structure of a melody may prompt a performer to sing a certain passage a third higher or lower than intended without violating the character of the melody, but the tertial structure of the staff may cause a scribe to notate a note or even an entire passage exactly one third higher or lower than intended*[247]. »

En revanche, Hendrik van der Werf n'émet pas l'hypothèse d'une pratique semi-improvisée de la mélodie. Etant donné la pratique orale et par conséquent la maîtrise mémorielle de ces poètes, serait-il absurde de penser qu'ils pourraient tout à fait, à partir d'un matériel préexistant, prendre la liberté d'en faire évoluer

[246] Hendrik van der Werf, *op. cit.*, p. 57 : « Cependant, il n'y a aucune indication d'arrangement des compositeurs sur les échelles développées par les interprètes. Et tout que nous pouvons faire à ce sujet, c'est de soulever quelques questions intrigantes. Est-il possible qu'un compositeur ou un interprète se soit servi de seulement une échelle majeure et d'une échelle mineure principale ? Est-ce que, par exemple, un certain compositeur ou interprète a toujours employé le mode Myxolydien en tant qu'échelle principale et dorien comme son mode mineur, alors que des autres emploient toujours seulement les modes ionien et dorien, ou toujours les modes Myxolydien et éolien ? Ou y avait-il peut-être une différence régionale et est-ce que la position exacte du sixième ton dans le mode mineur et du septième ton dans le mode principal a différé en fonction du lieu ? Ou a-t-on fait en sorte que les échelles utilisées pour les mélodies des troubadours et des trouvères contiennent quelques intervalles qui étaient plus grands qu'une seconde mineure mais plus petits qu'une seconde majeure ? »

[247] Idem, *op. cit*, p. 59 : « La structure en tierces d'une mélodie peut inciter un interprète à chanter à un certain passage une tierce plus haut ou plus bas que prévu sans violer le caractère de la mélodie, mais la structure en tierce peut pousser le scribe à écrire une note ou même un passage entier exactement une tierce plus haut ou plus bas que prévu. »

le contenu ? Ceci pourrait aussi expliquer les divergences mélodiques et textuelles entre les manuscrits.

Gérard Le Vot a publié une quantité importante d'articles sur la musique des troubadours depuis la fin des années 70. Selon lui, il est indispensable de mener de front une étude poétique et musicale contrairement à ce qu'il y a été fait auparavant et qui est souvent demeuré très vague[248]. Il recherche les liens entre la mélodie et le texte en utilisant un marquage mathématique pour « mettre en évidence le squelette formel de tout ce qu'est un chant de troubadour »[249]. Sa base est la théorie du rythme divisée en 0 et 1 selon les moments forts ou faibles du texte. C'est une direction purement analytique dont il ne ressort que peu d'éléments concrets. Ce système ne prouve pas de lien formel entre la musique et le texte et reste assez flou dans sa lecture. En revanche, il propose l'idée d'une étude motivique, idée étudiée par la suite par Elizabeth Aubrey :

> « L'analyse selon les principes de notre théorie ignore une recherche motivique, et l'on peut se demander quel rapport cette dernière analyse entretient avec la notre[250]. »

Vincent Pollina émet aussi l'idée d'une relation entre l'expression musicale et la structure verbale dans les chants de troubadours[251]. Par l'utilisation d'effets sonores, de descentes, de montées, d'intervalles et de cadences, l'expression poétique peut être accompagnée musicalement. Vincent Pollina compare les éléments parmi les différentes versions mélodiques et textuelles. L'accumulation des preuves, autrement dit des éléments allant dans le sens de la « fusion » mot-son, renforce ces arguments. Les rapports entre le mot et le son sont donc traités en stimuli sonores. Le son souligne l'expression verbale par son

[248] Gérard Le Vot, « La convenance du texte et de la mélodie dans la chanson des troubadours. Etude rythmique de la *canso Bel m'es qu'ieu chant e coindei* de Raimon de Miraval » (en col. Avec Pierre Lusson et Jacques Roubaud), *Itinéraire de la musique française*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, p. 63-85.
[249] Idem, *op. cit.*, p. 66.
[250] Idem, *op. cit.*, p. 80.
[251] Vincent Pollina, « Structure verbale et expression mélodique dans *Mon cor e mi* du troubadour Gaucelm Faidit », *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité, Actes du III^e Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, éd. par Gérard Gouiran, Montpellier, Université Paul Valery, 1992, vol. 2, p. 669-678.

opposition avec le son précédent. Vincent Pollina confronte la syntaxe, la métrique, la versification, les événements sonores (éléments structurants la mélodie) avec le sens du texte :

> « Au moyen âge, les rapports uniquement structuraux entre paroles et musique peuvent être, sinon des véhicules de signification, tout au moins les indices d'une ordonnance esthétique des matériaux. Et cependant, dans le cas qui nous intéresse, l'expressivité musicale est étroitement liée, non seulement à la structure syntaxique et prosodique, mais aussi au contenu affectif du texte. Par moments, la mélodie arrive, nous semble t-il à imiter ce contenu même[252]. »

De cette étude, nous retiendrons la pertinence de la confrontation des éléments mélodiques et syntaxiques avec l'expression du texte.

[252] Vincent Pollina, *op. cit.*, p. 674.

IV. Vers une étude musico-poétique des chansons de troubadour

Le musicologue Antoni Rossell est l'auteur d'importants articles et ouvrages sur la lyrique occitane médiévale. Alors que perdure encore parfois l'idée que l'origine de plusieurs versions mélodiques pour une chanson est le résultat d'erreurs de transcriptions d'un scribe, il défend l'idée que celles-ci peuvent être le fruit de différentes performances musicales[253]. La différence exercée entre les chansonniers serait de l'ordre de la mouvance installée par la pluralité des interprètes qui, selon lui, adapteraient et modifieraient la mélodie du troubadour. Il rejoint ainsi la pensée de Paul Zumthor, lorsque ce dernier parle d'auteurs-intervenants dans la performance des œuvres des troubadours[254]. Antoni Rossell explique également les différentes versions mélodiques par le fait que la pérennité de l'œuvre soit une notion étrangère au Moyen Âge. De ce constat, s'impose une grande liberté dans la répétition mélodique. Il attribue aux différents vers musicaux, des fonctions permettant au troubadour de se repérer dans l'organisation de son discours :

> « Les diverses fonctions mélodiques du vers sont :
> L'introduction mélodique
> Les structures mélodiques initiales
> Les périodes mélodiques de répétitions
> Les périodes mélodiques de transition
> Les périodes cadentielles[255] »

[253] Antoni Rossell, « Aspects mélodiques et structurels dans les chansons de troubadour limousine Gauselm Faidit », *Anuario Musical*, 1992, vol. 47, p. 1-35.
[254] Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Paris, Editions du Seuil, 1993, p. 366.
[255] Antoni Rossell, *op. cit.*, p. 13.

Si nous adhérons en grande partie à l'option formulée par Antoni Rossell dans sa définition du discours mélodique, nous choisirons le terme de motif musical[256] ou de cellule musicale plutôt que celui de structure musicale. Antoni Rossell emploie le mot structure pour désigner les différentes formes que peuvent revêtir les répétitions mélodiques des vers. En revanche, il met fortement en évidence le caractère répétitif des formules mélodiques des troubadours. L'article ici cité donne deux grandes conclusions. La première est qu'il n'est pas du tout objectif de choisir une version mélodique parmi d'autres pour une étude musicologique[257]. La pluralité mélodique est donc une richesse à exploiter plutôt qu'à simplifier. Il souligne judicieusement le mauvais emploi de « thèmes mélodiques principaux » largement retrouvé dans le cadre d'études sur la lyrique courtoise et propose de parler de « mouvements mélodiques principaux » :

> « Pour conclure, nous dirons donc que dans le domaine mélodique, il n'existe pas de règle rigide pour la répétition mélodique, et, plutôt que de parler de thèmes mélodiques principaux, nous devrions parler de mouvements mélodiques principaux. La mélodie est susceptible, de la part du transmetteur, de variations non seulement ornementales, mais aussi structurales. L'auteur ou les auteurs de la transmission pouvaient varier, et en fait ils le faisaient, les aspects particuliers mélodiques mais toujours dans un but structural. »

Antoni Rossell met en évidence certaines ressemblances entre la musique traditionnelle espagnole et la musique médiévale[258]. Les points communs entre ces deux répertoires se recoupent par une pratique et une transmission orale se retrouvant dans la construction de la chanson. A travers cette comparaison, Antoni Rossell donne des indices sur la possibilité d'une spécificité dans la construction de la chanson guidée par l'oralité. Dans un autre article, il met en évidence

[256] Le terme « motif » est repris à Elizabeth Aubrey.
[257] Il joue de la comparaison avec les travaux de Gennrich et le fait que celui-ci donne une structure générale pour la mélodie. Les différentes versions mélodiques se révèlent différentes dans leurs formes, mais Gennrich a simplifié le problème en choisissant une mélodie principale. Il a démontré son point de vue en s'appuyant sur les différentes versions mélodiques des chansons de Jaufre Rudel.
[258] Antoni Rossell, « Le 'pregon' : survivance du système de transmission oral et musical de l'épopée espagnole », *Cahiers de Littérature Orale*, 1992, vol. 32, p. 159-177.

l'utilisation du lexème dans un but stratégique[259]. Selon lui, la répétition du lexème aurait deux objectifs. Le premier serait mnémotechnique :

> « La répétition lexicale et la répétition mélodique ne sont autres qu'un procédé mnémotechnique. Ce qui est recherché – et non ce que nous trouvons dans le répertoire lyrique galaico-portugais – c'est une stratégie langagière (dans le texte) répétitive (c'est-à-dire, des structures sonores acoustiquement identiques) qui soient néanmoins capables de changer de contenu pour exprimer des signifiés divers. Ainsi, des énoncés variables pouvaient se tisser dans quelques structures sonores (textes et musique) identiques pour construire un système possible de réitérer, et qui plus est, de mémoriser[260]. »

Le second objectif porterait sur la fonction d'intensification d'un passage pour ainsi orienter l'opinion de l'auditeur :

> « Dans une perspective pragmatique, ces termes remplissent une fonction d' « intensification », comme modificateurs non seulement sémantiques, mais aussi pragmatiques, c'est-à-dire qu'ils agissent comme des stratégies conversationnelles, ces modes rhétoriques consistant à donner, à entendre plus que ce qui est dit réellement, à manipuler les énoncés en les orientant selon des finalités différentes[261]. »

Ces deux procédés musico-poétiques portent la marque d'une pratique orale dans les *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonso el Sabio. Les travaux d'Antoni Rossell mettent en évidence un système mélodique et poétique fondé sur la répétition de cellules (lexèmes et motifs musicaux). Ces répétitions porteraient deux fonctions essentielles : la mémorisation et la manipulation stratégique de l'auditeur.

[259] Antoni Rossell, « Le répertoire médiéval Galicien-Portugais : Un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique », *Cahiers de Littérature Orale*, 1998, n° 43, p. 113-130.
[260] Idem, *op. cit.*, p. 114.
[261] Idem, *op. cit.*, p. 130.

Deux chercheurs ont publié récemment des études allant dans le sens d'une corrélation entre le mot et le son ; il s'agit de Margaret Switten et d'Elizabeth Aubrey. Margaret Switten énonce quatre points fondamentaux pour le point de départ d'une analyse se basant sur le mot et le son dans son article, « *Music and Versification* »[262] :

> « *A good way to approach troubadour music is to devise strategies one can deploy to appreciate how the melodies work, starting from the basic concepts that (a) notes and note groups are joined to syllables; (b) that a melodic phrase corresponds to a poetic line of verse; (c) that the phrase may be closed by a cadence; and (d) that most troubadour songs are strophic, so the melody is contained entirely within the stanza and repeated for each succeeding stanza*[263]. »

Elizabeth Aubrey, de son côté, réduit la structure poétique à trois éléments principaux dans son ouvrage *The Music of the Troubadours*[264] :

> « *The "structure" of a poem is customarily reduced to a graph that expresses three of these fundamental elements of poetic structure — number of syllable per verse, number of verses per stanza, and strophic rhyme scheme*[265] […] »

Les rimes marquent la fin du vers et permettent un lien à l'intérieur de la strophe et entre les strophes, et sont, par conséquent, en rapport direct avec les cadences musicales. Margaret Switten préconise une étude mêlant étroitement deux approches : structurelle et rhétorique[266]. L'approche structurelle consiste en la comparaison des formes métriques et mélodiques. L'approche rhétorique se

---

[262] Margaret Switten, « Music and Versification », *The Troubadours*. *An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 141-163.
[263] Margaret Switten, *op. cit*., p. 145-146 : « Une bonne approche de la musique des troubadours est de concevoir les stratégies pouvant être déployées, pour apprécier le travail mélodique, en commençant par le concept basique (a) que les notes et les groupes de notes sont jointes aux syllabes, (b) qu'une phrase mélodique correspond à une ligne poétique du vers, (c) que la phrase peut être close par une cadence, (d) et que beaucoup de chansons de troubadours sont strophiques, car la mélodie est contenue à l'intérieur de la strophe et répétée par les strophes suivantes. »
[264] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 326 p.
[265] Idem, *op. cit*., p. 135 : « La « structure » du poème est habituellement réduite à un graphique exprimant trois des éléments fondamentaux de la structure poétique — le nombre de syllabes par vers, le nombre de vers par strophe et l'organisation des rimes dans la strophe […] »
[266] Margaret Switten, *op. cit*., p. 147.

distingue de l'idée que la mélodie serait une illustration sonore du poème. Toutes les tentatives effectuées dans ce sens ont échouées. En revanche, pour Margaret Switten, cela consisterait en l'étude des combinaisons et des coordinations du langage musical. Nous avons donc beaucoup plus d'éléments d'études pour une analyse encore plus approfondie. L'étude structurelle permettrait une vue globale de l'œuvre, mais aussi intérieure. Nous allons maintenant étudier ces deux méthodes d'analyse d'une manière plus approfondie.

Dans son article « *Music and Versification* »[267], Margaret Switten prend en compte simultanément les versions mélodiques d'une chanson. L'étude n'est pas simplifiée par le choix d'une version plutôt qu'une autre. Elle les compare et regarde l'ensemble des strophes, puis, elle étudie la structure du texte, le schéma des rimes. Elle analyse les assonances et l'accentuation. Ensuite, elle prend en compte les réseaux d'assonances à l'intérieur des strophes. La sonorité de la rime est mise en rapport avec la cadence musicale. Le sens du texte est mis en relation avec la courbe mélodique. Enfin, les structures poétiques et musicales sont rapprochées.

Pour détailler la méthode d'analyse de Margaret Switten, nous allons reprendre son exemple 4 qui concerne la chanson *Be.m pac* de Peire Vidal. Elle a donc pris le parti d'étudier toutes les strophes du poème ainsi que toutes les versions avec la mélodie présente dans les différents manuscrits et elle en a fait une comparaison simultanée. Premièrement, Margaret Switten aborde la structure interne du poème comme elle l'avait prescrit dans ses principes d'analyse au sein de ce même article qui sont : le mètre, le schéma des rimes, les assonances ainsi que l'accentuation des syllabes. Ainsi, elle reprend les principes d'analyses préconisés par Paul Zumthor dans *Langue, texte, enigme*[268] (cf. p. 61). Les sonorités des rimes créent des chaînes sémantiques en mettant en relief des mots importants de la strophe[269]. Puis, elle commence l'analyse de la mélodie pour en définir la structure. Elle s'appuie sur les cadences ainsi que sur les notes pivots du mode et en déduit une structure en deux parties. Ensuite, la courbe mélodique est décrite sans effectuer de rapprochement avec le texte de la chanson.

[267] Margaret Switten, *op. cit*., p. 141-163.
[268] Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 60.
[269] Margaret Switten, *op. cit*., p. 154.

Ensuite, le sens du texte est étudié et mis en correspondance avec quelques événements mélodiques, comme l'ornementation. Le point culminant de la mélodie est mis en relation avec le passage central de la strophe. Le style syllabique est associé à la compréhension du sens du texte. Enfin, elle évoque les strophes successives pour en faire correspondre la structure dégagée par l'analyse de la première strophe. La méthode d'analyse de Switten suit donc ce déroulement :

I. **Etude du texte**
   - métrique
   - versification
   - assonances
   - sens du texte
   - structure du texte

II. **Etude de la mélodie**
   - étude de la structure
   - étude des cadences
   - structure modale
   - étude de la courbe mélodique

III. **Etude texte-mélodie**
   - structure mélodico-poétique
   - le sens du texte avec ses répercutions mélodique
   - tous les éléments marquant du texte et de la mélodie sont mis en rapprochement

Margaret Switten ne traite pas de tous les détails composant cette chanson. Elle relève les éléments les plus importants mais n'insiste pas beaucoup sur le rapport mot-son. Elle ne détaille pas cette problématique même si elle l'évoque judicieusement. Les approches linguistiques et motiviques sont absentes de son analyse.

Elizabeth Aubrey n'effectue pas une analyse détaillée des chants dans *The Music of the Troubadours*[270], mais souligne des éléments marquants et donne des pistes de recherche et des méthodes d'approche. Néanmoins, à la différence de Margaret Switten, elle préconise l'étude motivique :

> « *Such musical techniques might be described as the interconnection and manipulation of motives. Such manipulation includes transposition, sequence, overlapping and linking of motives, musical rhyme, and variation. Frequently the subtle variation of a complete line that effectively transforms the phrase while maintaining its connection with others is a result of ingenious interrelationships among motivic complexes*[271]. »

Le caractère répétitif des motifs mélodiques est souligné. Le motif peut parfois se réduire à leur maximum, c'est-à-dire à deux sons. Même si le système de cellules musicales qui se répète est mis en relief, son agencement n'est pas étudié. Nous pouvons nous poser la question de savoir si ces répétitions sont organisées, suivant un schéma structurel déterminé ou non. Nous pouvons également inclure l'hypothèse de plusieurs chemins possibles concernant l'architecture musicale. Dans le chapitre « *Form* » du même ouvrage, Elizabeth Aubrey distingue six générations de troubadours sur les XII^{e} et XIII^{e} siècles. Elle se base sur l'évolution de la mélodie, les formes utilisées qu'elle estime en pourcentages, l'évolution des mélismes ainsi que la répétition des phrases mélodiques[272].

Elizabeth Aubrey insiste fortement sur l'intégration de la performance dans le processus de création de l'œuvre et rejoint ainsi la pensée de Paul Zumthor et d'Antoni Rossell. Elle la tient pour responsable, avec le scribe et l'interprète, des différences opérées entre plusieurs versions mélodiques. Cette remarque sur la possibilité d'une performance fluctuante ou d'une relative liberté dans l'exécution démontre une prise de conscience de la transmission orale des chansons. Les tentatives de recherche consistant à vouloir faire de la mélodie une illustration du

[270] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*
[271] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 187 : « La recherche des techniques musicales nous emmène à la description de l'interconnexion et de la manipulation des motifs. La recherche sur la manipulation inclut la transposition, la séquence, le chevauchement et le déroulement des motifs, la rime musicale, et la variation. Fréquemment, la variation subtile d'une ligne complète effectuant la transformation de la phrase et maintenant la connexion avec les autres est le résultat ingénieux des relations complexes entre les motifs. »
[272] Nous détaillerons ce point dans notre prochain chapitre, dans de la définition d'un corpus de chansons pour notre étude.

poème n'ont jamais abouti. Elizabeth Aubrey se positionne clairement à se sujet et refuse de faire de la musique un objet de description calquée sur le sens du poème.

Pour Elizabeth Aubrey, poème et mélodie partent d'une même intention, tout en prenant des chemins séparés[273]. La fusion des mots et des sons lors de la performance donne à la chanson tout son sens. Si ces remarques sont fortement pertinentes et s'inscrivent dans une optique plus générale visant à mettre l'art de *trobar* dans un contexte dominé par un apprentissage et une transmission orale caractérisée par l'utilisation de l'art de la rhétorique, elles ne sont pas prouvées par l'analyse[274]. Si le poème et la mélodie partent de la même *intentio* et empruntent à l'art du discours un agencement particulier, quels en sont, dans la pratique, les modes, les procédés et les usages ? Nous tenterons de répondre à cette question par l'étude mélodico-poétique d'un corpus choisi lors de notre deuxième partie.

Les recherches sur l'intertextualité ont influencé l'étude des réseaux formée par les mélodies, ce dont Margaret Switten a également traité. En effet, beaucoup d'éléments mélodiques ou textuels sont repris à des troubadours antérieurs ou même empruntés à des mélodies liturgiques. Comme l'auteur le souligne, la mélodie est essentiellement attachée aux paroles, le terme d'intertextualité musicale est par conséquent délicat. Elle met en relation la mélodie avec les phénomènes d'intertextualité :

---

[273] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 238 : « *We have already seen ways in which the melodies interacted with the poems and ways in which they acted independently, but it is in the area of performance that the interaction between poems and melodies, as well as their independence, becomes most obvious*. »

[274] Elizabeth Aubrey, « Genre as a Determinant of Melody in the Song of the Troubadours and the Trouvères », *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 277 : « *The concepts of "matérial" and "form", synchronic in an Aristotelian explanation of substance, play a crucial role also in the medieval art of rhetoric, where they have a diachronic meaning. The first step in the creation of a literary work is inventio, in which the material, or the idea or theme, is created. The material is given order (arrangement) in the next step, dispositio, and then the actual words are put together — given form and expression — in the process of elocution, or style. Working within the context of the Aristotelian intellectual system, Grocheio calls on the art of rhetoric to account for the various traits of secular song*. »

> « Une mélodie peut absorber et faire sien le sens des textes auxquels elle est associée. Cependant, la mélodie peut avoir une structure musicale interne particulièrement attirante qui se prête aux variations et aux transformations purement musicales. On peut donc parler du processus intertextuel à deux nivaux : 1) assimilation et transformation de la matière musicale elle-même et 2) rapports entre les thèmes véhiculés par une mélodie, provenant d'associations textuelles antérieures, et les thèmes d'un nouveau texte chantés sur la même mélodie[275]. »

Du moment qu'un matériel musical est réutilisé avec un autre support, il comporte des nouveautés car il y a eu transformation par la transmission et la référence à un autre texte.

Florence Mouchet-Chaumard, dans le cadre d'une thèse sur les mélodies des troubadours, s'intéresse au problème du *contrafactum* en prenant comme trame musicale l'exemple du *sirventes*[276]. Pour l'élaboration du *sirventes,* Joffre de Foixa recommande dans son traité, *La doctrina de compondre dictatz*[277], de prendre une mélodie déjà existante et d'y rajouter un texte nouveau. Florence Mouchet-Chaumard entend le *contrafactum* comme une pratique musicale et poétique permettant d'approfondir le discours du troubadour. Ce procédé n'est plus considéré comme une facilité, un manque d'inspiration de l'auteur, mais tout au contraire un choix délibéré. La pratique du *contrafactum* met en connexion des mélodies et des textes et crée ainsi des réseaux sémantiques et sémiotiques. Le monde médiéval regorge de cette pratique. Le travail de Florence Mouchet-Chaumard la met en valeur contrairement aux thèses précédentes :

[275] Margaret Switten, « Modèle et variation : Saint-Martial de Limoges et les troubadours », *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité, Actes du III^e Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes,* éd. par Gérard Gouiran, Montpellier, Université Paul Valery, 1992, vol. 2, p. 680.
[276] Florence Mouchet-Chaumard, *Portée et fonction du contrafactum dans la lyrique occitane médiévale : l'exemple du sirventes,* Thèse de Doctorat nouveau régime, Université Bordeaux III Michel de Montaigne, 2001, 572 p.
[277] John Henry Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972, 183 p.

> « Ce travail nous incite en effet à dépasser très largement les thèses classiques qui, de manière réductrice, en font un simple outil parodique, ou de simplification des procédés compositionnels.
>
> Nous proposons au contraire d'y voir un mode de réécriture et de composition à part entière, fondé sur la réutilisation de matériaux préalablement existants, intégrés aux règles et aux structures de l'époques[278]. »

Une différence fondamentale s'opère entre le monde médiéval et le monde moderne où le terme de plagiat prend son sens péjoratif. Copier, reprendre une idée de l'autre est condamné par la société qui trouve son essor dans l'originalité et la nouveauté. Néanmoins, comme le montre Florence Mouchet-Chaumard, le fait de reprendre des éléments mélodiques et textuels préexistant suscite la créativité. La mémoire prime sur l'écriture encore peu accessible dans cette civilisation, un élément déjà connu et associé à un nouveau, renforcera le second. « Gloser » et « Troper » visent à l'assimilation de l'idée. Trouver sans cesse une autre manière de dire la même chose permet de percer le mystère divin. Le mystère de l'œuvre permet de se rapprocher d'autres mystères, comme celui de l'amour, qui n'est peut-être pas si éloigné de celui du divin par la dévotion. Florence Mouchet-Chaumard démontre que le *contrafactum* est un procédé relatif à l'élaboration du discours. Son travail permet de mettre de coté l'hypothèse de facilité recherchée par le troubadour.

L'objet d'étude de Florence Mouchet-Chaumard n'était pas le mode d'élaboration d'un discours poétique en général. Toutefois, étudier la portée et la fonction du *contrafactum* nécessitait la prise en compte de procédés d'écriture des mots et des sons et de leur mise en connexion. Elle s'interroge donc sur ce rapport des mots et des sons dans le cadre de la contrefacture[279]. Dans ses analyses, elle soulève cette problématique, sans en faire l'objet unique de sa thèse. Si le problème du *contrafactum* est ici remarquablement traité, ne devrions-nous pas considérer ce procédé comme un procédé parmi tant d'autres ? La contrefacture n'est pas une spécificité du *sirventes* car d'autres genres poétiques présentent ce savoir-faire. L'*alba* de Cadenet (…1204-1235…), *S'anc fui bela ni presada,* reprend l'idée mélodique de la *canso* de Giraut de Borneilh (…1162-1199…) *Reis*

[278] Florence Mouchet-Chaumard, *op. cit.*, p. 372.
[279] Idem, *op. cit.*, p. 302.

glorios, veray lums c'a la dolor (P.C. 242,64). Puis, entre 1250 et 1280, la *Cantiga* 340 reprend cette mélodie. La versification n'est pas la même et la grandeur des mélismes diffèrent, ce qui influe sur la prosodie et par conséquent sur la rythme de la mélodie. Ne serait-ce pas ici qu'une histoire de goût ou d'association sémantique entre plusieurs textes ?

V. L'apport d'un débat pluridisciplinaire

A la fin des années 70, on assiste aux premières rencontres interdisciplinaires autour de la lyrique profane. On ne se réunit plus forcément autour d'une problématique couvrant l'ensemble de la production en langue romane, mais autour d'un projet de recherche sur un moment donné de l'histoire de ces langues, autour d'un événement historique ou d'un courant littéraire. Cette nouvelle conceptualisation de la recherche a bien entendu largement profité à l'étude de la lyrique profane occitane. Néanmoins, les anglophones nous ont devancés en incluant des sciences connexes au sein d'une même discipline. Le chercheur devient spécialiste d'une problématique et non d'un sujet global.

Même s'ils ne concernent pas directement l'art de *trobar*, des travaux importants ont démontrés la nécessité d'ouvrir de nouveaux axes de recherche en rapport avec notre problématique. L'art de *trobar* a évolué dans une société où la transmission des informations s'exerçait oralement. Mary Carruthers s'axe principalement sur les mécanismes de la mise en mémoire en tant que savoir-faire. Dans *Le livre de la mémoire*[280], l'auteur démontre que les textes médiévaux sont conçus et écrits selon des techniques permettant leur assimilation orale. Le savoir est communiqué oralement et l'écrit n'intervient pas dans son enseignement. Pour notre étude concernant l'art de *trobar*, cet ouvrage fut le point de départ d'une réflexion sur des mécanismes musico-poétiques portant la marque de ce savoir-

[280] Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire*, Paris, Macula, 2002, 428 p.

faire. Ce livre ne s'applique pas directement à la musique médiévale, mais à la production littéraire. En revanche, cet ouvrage démontre une pratique commune dans l'assimilation de la connaissance.

Le monde contemporain nous dispose à ne pas prendre en compte la pratique de la mnémotechnie car elle ne correspond pas à ses critères de virtuosité. Or, le *trobar* est conditionné par l'usage de la mémoire. Cette pratique est présente lors de toutes les étapes de la *fin amor*. Pour construire son œuvre, le troubadour devra dans un premier temps s'imprégner des œuvres des autres troubadours. Il devra ainsi « mémoriser » pour avoir à sa disposition ce savoir. Pendant sa formation, le troubadour devra maîtriser également les outils utiles à la mémorisation et notamment l'art du discours. Sa première chanson sera par conséquent déjà conditionnée par son apprentissage. L'œuvre laissera transparaître son savoir et son savoir-faire qui supposera ou non son aptitude à l'art de *trobar*. Il est primordial pour le troubadour que sa chanson plaise à l'auditeur. S'il réussit, il aura la possibilité de voir sa chanson diffusée car l'auditeur aura envie de la mémorisée. C'est ainsi que le troubadour acquiert sa renommée et peut faire parti de la cour d'un seigneur prestigieux.

Le Moyen Âge place l'écrit à la fin de la production du *trobar*. Dans ce périple, le savoir-faire de la mnémotechnie est présent à chaque étape. La production du troubadour portera la marque de ses prédécesseurs et seuls les connaisseurs pourront en reconnaître la subtilité. Un novice dans l'art de *trobar* ne comprendra pas les références. Dans l'élaboration de la chanson, les mécanismes musicaux-poétiques devront être bien menés afin de pouvoir offrir à l'auditeur connaisseur des codes de mémorisation. Ainsi, nous verrons dans notre deuxième partie comment la maîtrise des arts du discours laissera une trame mémorielle et portera ses marques jusque dans les mélodies. En se basant sur Quintilien, Mary Carruthers démontre ce principe de tissage reliant tous les éléments poétiques :

> « Mais si les images sont clairement formées, si les chemins qui y mènent à travers la masse des phantasmes individuels enregistrés dans la mémoire sont convenablement balisés, on s'y retrouvera toujours, sans faute et sans hésitation. Comme l'écrit Quintilien, "quel que soit le nombre des choses à retenir, toutes sont rattachées les unes aux autres comme des danseurs se tenant par la main, et il ne peut y avoir d'erreur puisqu'elles relient ce qui précède à ce qui suit, le seul effort requis consistant dans le travail de mémorisation préalable". Une image courante désignant l'association d'items dans la mémoire est celle de la "chaîne", *catena*; la notion même de texte, qui signifie littéralement "choses tissées", dérive peut-être elle aussi de ce phénomène mental. Et le langage qui décrit la formation d'association comme le fait d'accrocher le matériau à autre chose induit une métaphore de la remémoration comme pêche: on tire sur la ligne, et tous les poissons accrochés à l'hameçon viennent avec[281]. »

Cette pratique de chaîne, de *catena*, même si elle est illustrée ici à travers la littérature latine, s'applique à tous ceux qui veulent développer leurs facultés mémorielles. Ces règles de base portent l'objectif de coordonner le discours au moyen de bornes à partir desquelles la personne entrainée peut se remémorer l'ensemble d'un texte. Ce sont des principes d'apprentissage qui s'adressent à tous les hommes du Moyen Âge s'intéressant aux textes. La poésie des troubadours, même si elle n'use pas de la langue latine mais de la langue occitane, a fortement bénéficié de ce savoir-faire. Nous nous intéresserons à cet axe de recherche pour savoir comment le troubadour pose les marques de cette pratique dans ses chansons. Il est maintenant évident pour les spécialistes de la *fin'amor* que l'art de *trobar* représente toutes les richesses et l'ingéniosité poétique et musicale retrouvées dans la littérature en langue latine.

Les travaux d'Olivier Cullin, fortement axés sur l'oralité et l'écriture et le passage entre l'un et l'autre, ont ouvert de nouveaux horizons sur la manière d'aborder les sources musicales. Olivier Cullin incite à une remise en question sur la classification des genres, formes et styles et ainsi à aborder la parole chantée pour elle-même et non à travers un tri en vue d'une simplification pour l'homme

[281] Mary Carruthers, *op. cit.*, p. 98.

contemporain. Dans « Penser la musique au XIII^e siècle[282] », il distingue trois axes majeurs dans l'élaboration de la musique au XIII^e siècle :

> « Le processus d'analogie selon lequel la scolastique devient une pensée de la musique repose sur trois axes problématiques majeurs : la langue et le vocabulaire, les procédés de documentation, et les procédés de construction. »

La langue, le vocabulaire, les procédés de documentation et de construction sont retrouvés également dans la poésie lyrique des troubadours. Il y a donc un rapport indéniable entre la pratique universitaire et l'art de *trobar*. Nous avons vu l'importance de la langue occitane précédemment et comment elle conditionne la subtilité du troubadour. Puis, nous avons relevé le fait capital pour le troubadour de connaître ses antécédents afin de se conformer aux codes poétiques et ainsi de les comprendre et de les réutiliser. Si un troubadour est bien documenté sur le *trobar* et sait habilement le mettre en relief dans ses chansons, son œuvre sera comprise et appréciée. Notre deuxième partie montrera que l'unité poétique et musicale structurée selon des procédés de construction complexe permettra sa mise en mémoire. Les trois axes définis par Olivier Cullin correspondent à une pratique se généralisant également dans la poésie lyrique profane occitane.

❖

[282] Olivier Cullin, « Penser la musique au XIII^e siècle », *Médiévales*, 1997, n° 34, p. 21-31.

L'avancée des recherches sur les troubadours a été marquée par une prise en compte progressive du contexte de leurs œuvres. Les chansons présentent une multitude de versions poétiques et parfois plusieurs mélodies différentes. L'étude de ce répertoire demande donc au chercheur une connaissance approfondie du contexte de l'œuvre et un long travail de transcription et de catalogage des sources. Etant donné la méconnaissance du Moyen Âge au début du XX^{e} siècle, nous pouvons comprendre le décalage entre les orientations de recherches voulues par les spécialistes et leurs applications concrètes. L'adéquation de la mélodie et du poème était pressentie au début du XX^{e}, mais l'application de cette idée n'a été commencée qu'à la fin des années 70 avec Hendrik van der Werf. Avant cela, il fût nécessaire de passer par plusieurs étapes.

Au début, les textes furent classés, ordonnés traduits et édités. L'intérêt pour les mélodies fût plus tardif. Si Jean-Baptiste Beck publia un ouvrage au début du XX^{e} siècle sur les mélodies, les premières publications en fac-similés ne se firent que dans les années 30 et la première édition complète des mélodies en 1958 par Friedrich Gennrich. L'élaboration d'outils de recherches ont permis les premières études thématiques des poèmes. Avant les musicologues, Paul Zumthor pressentit, dès les années 60, l'importance d'une recherche consistant l'imbrication des mots et des sons dans les chansons de troubadours.

Les travaux d'Hendrik van der Werf marquent donc pour la musicologie le début de la recherche concernant le rapport entre les mots et les sons. A partir de ce moment, on s'intéresse concrètement au rôle joué par la mélodie dans la chanson de troubadour. Les études sur la question représentées entre autre par Margaret Switten, Elizabeth Aubrey et Antoni Rossell, ont relevées beaucoup de points de convergence entre le poème et la mélodie. Margaret Switten a soulignée le fait que la structure métrique conditionne celle de la mélodie. Antoni Rossell a observé que l'organisation phonologique du poème pouvait avoir des répercutions sur la courbe mélodique. Il a également souligné l'utilisation de procédés stratégiques et mnémotechniques dans les chansons. Elizabeth Aubrey reprend les traités rhétoriques médiévaux et compare certains procédés avec ceux utilisés par les troubadours. L'art de la rhétorique influence directement la composition musicale : le troubadour peut user de certains procédés pour construire sa mélodie. Sans pour cela traiter des mêmes sujets, ces trois

spécialistes ont pris en compte l'adéquation du mots et du son dans les chansons de troubadours et suivent la pensée de Paul Zumthor en intégrant la création dans le cadre de la performance et de la transmission orale.

Ces pistes de recherches nous ont permis de construire notre problématique. Ainsi, tous les paramètres poétiques et musicaux sont à prendre en compte pour une étude sur l'art de *trobar*. Quand nous commencerons l'étude d'une chanson, nous chercherons à savoir quelle est l'orientation structurelle que l'auteur a voulu lui donner. A l'intérieur de ce déroulement musico-poétique, nous tenterons de trouver les éléments structurels unissant le mot avec le son. La pratique orale de la chanson, dans son élaboration et dans sa diffusion, fut largement abordée par Paul Zumthor. Pour l'étude d'une œuvre médiévale, il donne comme une nécessité de l'inclure dans ce contexte. Mary Carruthers a montré avec pertinence l'usage de la mémoire dans la production et dans la diffusion du savoir. Nous devons nécessairement prendre en compte l'oralité médiévale. Les chansons de troubadours portent peut-être la marque de cette façon particulière de recevoir et de transmettre de l'oeuvre.

Les chansons, qui seront choisies dans notre prochain chapitre, seront abordées une par une dans notre deuxième partie. Chaque étude aura comme point de départ la question de savoir comment le troubadour *fai los motz e·l so*. A partir de cette interrogation, nous étudierons le cheminement structurel de la chanson. A l'intérieur de l'oeuvre, nous chercherons si le troubadour a voulu donner une orientation spécifique à l'auditeur par l'usage d'un marqueur sonore.

Chapitre 3

DÉLIMITATION DU CORPUS

La définition du corpus se base sur les travaux d'Elizabeth Aubrey. Dans le chapitre « *Form* » de son ouvrage *The Music of the Troubadours*[283], elle distingue six générations de troubadours durant les XII^e^ et XIII^e^ siècles. Elle se base sur l'évolution de la mélodie, les formes utilisées, qu'elle estime en pourcentages, l'évolution des mélismes ainsi que la répétition des phrases mélodiques. Voici les six générations délimitées par Elizabeth Aubrey :

[283] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 326 p.

I. La première génération (1120-1150), se caractérise par les formes :
    1. AAB (63 % des mélodies)
    2. libres avec répétition (25 %)
    3. ABACx (13 %)

II. La seconde génération (1140-1180), se caractérise par les formes :
    1. libres avec répétition (32%)
    2. AAB (29 %)
    3. ABACx (10 %)
    4. libres (10 %)
    5. ABBCx (6 %)
    6. *paired-verse* (6 %)
    7. ABCBx (3 %)
    8. rondeaux (3 %)

III. La troisième génération (1160-1210), se caractérise par les formes :
    1. libres avec répétition (32 %)
    2. libres (24 %)
    3. AAB (21 %)
    4. ABACx (8 %)
    5. ABCBx (6 %)
    6. ABBCx (5 %)
    7. *paired-verse* (2 %)
    8. ABCAx (1 %)
    9. rondeaux (1 %)

IV. La quatrième génération (1180-1240), se caractérise par les formes :

1. AAB (40 %)
2. libres (25 %)
3. libres avec répétition (12 %)
4. ABACx (8 %)
5. *paired-verse* (8 %)
6. ABCBx (3 %)
7. ABBCx (2 %)
8. ABCAx (2 %)
9. rondeaux (2 %)

V. La cinquième génération (1210-1255), se caractérise par les formes :

1. AAB (50 %)
2. libres avec répétition (33 %)
3. *paired-verse* (17 %)

VI. La sixième génération (1220-1300), se caractérise par les formes :

1. AAB (74 %)
2. libres avec répétition (6 %)
3. ABCAx (6 %)
4. ABCBx (4 %)
5. *paired-verse* (2 %)
6. ABBCx (2 %)
7. rondeaux (2 %)

La délimitation d'Elizabeth Aubrey est la plus récente et se base directement sur l'étude des compositions des troubadours. Auparavant, il s'agissait plutôt de définir un espace temporel sans pour cela prendre de véritables critères. Elizabeth Aubrey présente six générations qu'elle distingue en fonction de l'utilisation de la répétition musicale. Elle s'appuie donc sur le savoir-faire du troubadour. La délimitation d'Elizabeth Aubrey sera le point de départ de notre étude car, pour la première fois, la structure des mélodies est à la base d'une organisation chronologique de l'art des troubadours.

Nous nous sommes intéressé à la quatrième génération[284], celle de 1190 à 1240. Nous avons choisi cette génération pour plusieurs raisons. Elle se situe temporellement à l'apogée de l'art de *trobar*. Notre choix s'est également porté sur cette période pour la beauté de ces chants, présentant des mélodies aux structures complexes et mélismatiques ainsi que pour la représentation des neuf formes utilisées. Cette quatrième génération de troubadours se caractérise par la forte proportion de la forme AAB (46 %), donc par la répétition de phrases mélodiques. Voici comment Elizabeth Aubrey la caractérise :

> « *With the fourth generation of troubadours, the proportion of AAB structures increases dramatically, from 21 percent in the previous generation to 40 percent, while the number of structures with random repetition decreases by a similar proportion (32 to 12 percent). There is also a striking number of paired-verse forms in this generation. The melodies of Aimeric de Peguilhan and Perdigon are some what unusual for this period in that most of them are entirely through-composed*[285]. »

Pour circonscrire un corpus dans cette période, nous avons choisi dix troubadours dont il ne reste qu'une à quatre chansons avec la mélodie. Etant donné leurs répertoires restreints, ils n'ont pas été étudiés sur le plan musical, ouvrant donc le champ à de nouvelles recherches musicologiques. En outre, le fait de choisir dix troubadours nous permettra d'avoir un regard objectif et global sur cette période. Voici les chansons qui seront étudiées dans notre deuxième partie avec tout d'abord les auteurs dont nous relevons une seule pièce avec la mélodie :

[284] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 164-168.
[285] Idem, *op. cit.*, p. 163 : « Avec la quatrième génération de troubadours, la proportion de structures AAB augmente de façon spectaculaire, de 20% pour la précédente génération à 40%, pendant que le nombre de structures avec des répétitions diminue avec une proportion similaire (de 32 à 12%).Il y a aussi un nombre frappant de forme en strophes continues dans cette génération. Les mélodies d'Aimeric de Peguilhan et de Perdigon sont peu communes pour cette période en possédant plus ou moins toutes des formes continues. »

1. UC BRUNEC

    Cuendas razos novelhas e plazens

2. GUILHEM ADEMAR

    Lanquan vei flurir l'espiga

3. PEIRE RAIMON DE TOLOSA

    Atressi cum la candela

4. PISTOLETA

    Ar agues eu mil marcs de fin argen

5. GUILHEM AUGIER NOVELLA

    Ses allegratge

6. CADENET

    S'anc fui belha ni presada

7. MONGE DE MONTAUDON
    I. *Era pot ma domna saber*
    II. *Be m'enueia, so auzes dire*

8. PERDIGON
    I. *Los mals d'Amor ai eu ben totz apres*
    II. *Tot l'an mi ten Amors de tal faisso*
    III. *Trop ai estat mon Bon Esper no vi*

9. PONS DE CHAPDUEIL
    I. *Lials amics cui amors ten joios*
    II. *Miels c'om no pot dir ni pensar*
    III. *S'ieu fis ni dis nuilla saisso*
    IV. *Us guays conortz me fai guayamen far*

10. ALBERTET (DE SESTARO)

I. *Ha' mi non fai chantar*

II. *En mon cor ai tal amor encubida*

III. *Motz coratges ses cambiatz*

Les manuscrits ou chansonniers de troubadours datent des XIII^{e} et XIV^{e} siècles. Ce sont des anthologies consignées après la date effective du compositeur. Les mélodies sont présentent dans vingt-et-un manuscrits. Certaines chansons présentent plusieurs versions mélodiques et/ou poétiques. L'attribution des chants est parfois incertaine car selon les manuscrits, les œuvres peuvent être rapportées à des troubadours différents.

Les chansonniers G, R,W et X regroupent la quasi-totalité des mélodies. Seule la mélodie de la première strophe est notée. Les autres strophes peuvent être écrites après la mélodie sans support mélodique. Dans certains manuscrits, nous pouvons avoir la *vida* et la *razo* de l'auteur, mais rarement avec la mélodie, il s'agirait plutôt de chansonniers uniquement poétiques. Seuls les manuscrits inscrits en gras comportent à la fois la mélodie et le texte des troubadours étudiés, les autres ne possédant uniquement que le poème ou des indications biographiques sur les compositeurs :

Les manuscrits occitans :

1. **Le chansonnier R, Paris, Bibliothèque nationale de France, français. 22543.**
2. **Le chansonnier G, Milan, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.**
3. Le manuscrit *Chigi*, Rome, Biblioteca Vaticana.

Les manuscrits français :

4. **Le manuscrit W dit *Le Manuscrit du Roi*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844.**
5. **Le manuscrit X dit de *Saint-Germain des Prés*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050.**
6. Le manuscrit δ, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12.615.

7. **Le manuscrit *Cangé*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846.**

<u>Les manuscrits méditerranéens :</u>

8. Le manuscrit ESC, El Escorial, Biblioteca del Monasterio, S.I.8.
9. Le manuscrit Len, Leningrad, Bibliotèca Publica, franc. F. v. XV, n° 7.
10. Le manuscrit MAD, Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 105.
11. Le manuscrit Xa, Milan, Biblioteca Ambrosiana, D 465 inf.
12. Le manuscrit MONT, Montpellier, Bibliothèque de l'école de médecine, H. 196.
13. Le manuscrit Saint Martial, Paris, Bibliothèque nationale de France, latin 1139.
14. Le manuscrit Pa 3719, Paris, Bibliothèque nationale de France, latin 3719.
15. Le manuscrit La Vallière, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24 406.
16. Le manuscrit Pa, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 25 532.
17. Le manuscrit η, Roma, Biblioteca Vaticana, Regina Christi, 1659.
18. Le manuscrit San Joan Les Abadesses, Girona, fragment.
19. Le manuscrit EUG, Vienne, Nationalbibliothek, 2563.
20. Le manuscrit HOH, Vienne, Nationalbibliothek, 2583.
21. Le manuscrit W2, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Helmstadt 1099.

Le corpus choisi présente treize *cansos*, trois *sirventes*, une *alba* et un *descort* (voir tableau-I-1). Ceci correspond à peu près à la proportion générale de mélodies retrouvées par genre dans la poésie lyrique des troubadours. En effet, nous relevons une majorité de *cansos*, et viennent ensuite les *sirventes*. Les autres genres tels que l'*alba* ou le *descort* nous sont parvenus avec la mélodie dans une proportion très restreinte, soient respectivement deux et trois chansons sur l'ensemble de la production mélodique des troubadours. La première colonne du tableau I-1 présente le troubadour avec en-dessous les chansons qui lui sont

attribuées selon la classification établie par Alfred Pillet et Henry Carstens[286]. La deuxième colonne donne le chansonnier avec le folio dont la mélodie est issue. Nous relevons trois chansons avec deux versions mélodiques dans le corpus choisi[287]. La seconde version est indiquée en-dessous de la première. Puis, la troisième colonne indique le schéma structurel donné par Elizabeth Aubrey pour chaque chanson. Chaque lettre correspond à un vers du poème et ainsi à un vers musical car les phrases musicales sont délimitées par les vers du poème. La quatrième colonne donne la forme générale de la chanson définie par Elizabeth Aubrey. Les lettres ne définissent plus les vers, mais des groupes de vers. Nous avons indiqué par des barres (/) dans la troisième colonne les différentes sections définies par Elizabeth Aubrey. Enfin, la dernière colonne présente le genre pour chaque chanson :

[286] Alfred Pillet et Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
[287] *Ar agues eu mil marcs de fin argen* de Pistoleta, *Trop ai estat mon Bon Esper no vi* de Perdigon et *Us guays conortz me fai guayamen far*de Pons de Chapdueil.

TABLEAU I-1

TROUBADOURS ET CHANSONS	**MSS. ET FOLIOS**	**STRUCTURES DES VERS SELON E. AUBREY**	**FORMES DES CHANSONS SELON E. AUBREY**	**GENRES**
Uc Brunec 450,3	R, f° 66r	A/B/A'/C/DE	ABACx	*Sirventes*
Guilhem Ademar 202,8	R f° 63r	A/B/A'/C/A''E	ABACx	*Canso*
Peire Raimon de Tolosa 355,5	G, f° 52r	A/B/A'/C/DEFGEF'H	ABACx	*Canso*
Guilhem Augier 205,5	W, f° 186v	-	*Paired-verse*	*Descort*
Pistoleta 372,3	X, f° 82r Cangé, f° 125r	AB/AB/CDEF	AAB AAB	*Sirventes*
Cadenet 106,14	R, f° 52r	AABCDEC'FG	Libre avec répétition	*Alba*
Monge de Montaudon I. 305,6 II. 305,10	R, f° 39v R, f° 40r	AA'/A''A'''/BA''''CA'''''D ABCDB'C'EFE'	AAB Libre avec répétition	*Canso* *Enueg/ Sirventes*
Perdigon I. 370,9 II. 370,13 III. 370,14	G, f° 64r G, f° 65r G, f° 64v X, f° 86r	- - - -	Libre Libre Libre Libre	*Canso* *Canso* *Canso*
Pons de Chapdueil I. 375,14 II. 375,16 III. 375,19 IV. 375,27	W, f° 202v G, f° 79r G, f° 79r X, f° 90v R, f° 55v	AA/'AA'/BCA'D AB/A'B'/CDEF - AB/AB'/CDEFG AB/AB'/CDEFG	AAB AAB Libre AAB AAB	*Canso* *Canso* *Canso* *Canso*
Albertet I. 16,5a II. 16,14 III. 16,17a	W, f° 204r W, f° 203r X, f° 91r	- - ABA'BCDEF	Libre Libre AAB	*Canso* *Canso* *Canso*

Si nous nous basons sur la définition établie par Elizabeth Aubrey, nous notons six formes de chansons différentes sur les neuf représentées dans la quatrième génération. Les formes rondeau, ABCBx et ABCAx sont absentes de notre corpus. Selon Elizabeth Aubrey, ces formes correspondent respectivement à 3 %, 2% et 1% des mélodies correspondant à 5 chansons sur les 65 circonscrites dans la quatrième génération. Dans le corpus choisi, nous relevons une majorité de formes AAB et libres. Cette proportion est représentative de la globalité des chansons de cette quatrième génération.

L'étude de trois chansons avec deux versions mélodiques permettra d'observer une pratique musicale illustrant la mouvance des matériaux mélodiques et poétiques. Plusieurs chansons sont attribuées pour quatre des troubadours choisis. Ceci nous donne ainsi la possibilité d'observer, à travers leur œuvre, la notion de « style » ou « d'identité créatrice » et de peut-être en extraire quelques conclusions nouvelles. Les premiers troubadours du corpus choisi sont très souvent qualifiés de « mineurs ». Cette qualification est dûe à un petit corpus de chansons. Pour six des troubadours que nous allons étudier, nous relevons une seule mélodie attribuée. Or, s'ils sont mineurs par le nombre des chansons parvenues, cela n'indique pas qu'ils le soient par leur *trobar*.

Les sources manuscrites devront être abordées avec beaucoup de précaution. En effet, tous les chansonniers sont postérieurs à la date effective des compositeurs et sont la consignation d'un art établi durant plusieurs siècles par l'oralité. Très peu d'éléments peuvent nous garantir l'authenticité de l'auteur présumé de ces chants. Nous avons évoqué, lors du panorama historiographique, les limites des deux éditions de mélodies de troubadours. Celles-ci nous donnent seulement la première strophe de chaque poème et pour notre étude concernant l'art de *trobar*, il nous est apparu fondamental de prendre en compte le poème dans sa totalité.

La comparaison de l'édition musicale du corpus choisi avec les fac-similés ou les microfilms des chansonniers a mis en évidence quelques différences avec les deux éditions. De ces deux problèmes fondamentaux, nous avons pris le parti d'effectuer une édition musicale de ces chansons selon les sources manuscrites. Concernant l'absence du poème en entier, nous avons fait le choix de prendre l'édition du troubadour la plus récente et d'en extraire le ou les poèmes concernés avec les traductions. Dans certains cas, nous avons directement repris le poème du

chansonnier quand celui-ci donnait plusieurs strophes avec la mélodie. La problématique de notre étude n'est pas directement tournée vers l'édition musicale, mais nous tenions à en souligner la nécessité pour remédier au manque d'outils auquel nous avons dû faire face.

DEUXIÈME PARTIE

TROBAR

Chapitre 1

UC BRUNEC

Cuendas razos novelhas e plazens[288]

La période d'activité d'Uc Brunec se situe probablement entre 1190 et 1240. Nous avons en tout sept textes de cet auteur et *Cuendas razos novelhas e plazens* (P. C. 450,3[289]) est l'unique chanson d'Uc Brunec dont nous avons la mélodie. Le texte est présent dans vingt-cinq manuscrits et la mélodie seulement dans le manuscrit R, f° 66. Sa *vida* indique trois éléments importants pour notre étude : Uc Brunec a appris les lettres, trouva subtilement, mais n'a pas fait les

[288] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 485-488.
[289] Selon la classification d'Alfred Pillet et Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933, 518 p.

mélodies de ses chansons :

> « *N'Uc Brunecs si fo de la cuitat de Rodes, qu'es de la seingnoria del comte de Tolosa ; e fo clerges et enparet ben letras, e de trobar fo fort suptils, e de sen natural ; e fez se joglars e trobet cansos bonas, mas non fetz sons. E briget ab lo rei d'Arragon et ab lo comte de Tolosa et ab lo comte de Rodes, lo sieu seingnor, et ab Bernart d'Andusa et ab loç Dalfin d'Alverne*
>
> *Et entendet se en una borgesa d'Orlac, que avia nom ma domna Galiana ; mas ella no·l volc amar ni retener, ni far negun plazer ; e fez son drut lo comte de Rodes, e det comjat a N'Uc Brunec.*
>
> *Dont N'Uc Brunecs, e per la dolor qu'el n'ac, se rendet en l'orde de Cartosa ; e lai el definet*[290]. »

Très peu d'études évoquent la mélodie d'Uc Brunec. Néanmoins, Elizabeth Aubrey souligne, à son propos, la répétition des motifs dans *The Music of the Troubadours* :

> « *The melismas exhibit certain kinds of variation upon repetition, such as added passing tones and repeated notes, but also a technique of small-scale inversion, for example, the modification of a neume g-f on the fifth syllable of verse 1 to f-g in the comparable place in verse 3, or A-B-A on the eight syllable of verse 1 A-G-A in verse 3. There are many thirds and triads in this melody as well, as a many other melody of this and the previous generation*[291]. »

---

[290] Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, p. 199-201 :

« Uc Brunet fut de la ville de Rodez, qui se trouve dans la seigneurie du comte de Toulouse. Il fut clerc et apprit bien les lettres ; il fut très subtil pour « trouver », ainsi qu'en esprit naturel. Il se fit jongleur et « trouva » de bonnes chansons, mais il n'en fit pas les mélodies. Et il fraya avec le roi d'Aragon, le comte de Toulouse, le comte de Rodez, son seigneur, et avec Bernart d'Anduze et le Dauphin d'Auvergne.

Il courtisa une bourgeoise d'Aurillac, qui avait nom Madame Galienne, mais elle ne voulut ni l'aimer ni le recevoir, ni lui faire aucun plaisir. Elle prit pour amant le comte de Rodez et donna congé à Uc Brunet. C'est pourquoi Uc Brunet, de la douleur qu'il eut, entra dans l'ordre de Cartosa ; et c'est là qu'il mourut ».

[291] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 230-231 : « Les mélismes montrent certains genres de variations par la répétition, telle que des tonalités de dépassement supplémentaires et des notes répétées, mais également une technique d'inversion à échelle réduite, par exemple, de la modification d'un neume *SOL-FA* sur la cinquième syllabe du vers 1 au *FA-SOL* dans l'endroit comparable dans le vers 3, ou *LA-SI-LA* sur la syllabe huit du vers 1 avec *LA-SOL-LA* dans le vers 3. Il y a beaucoup de tierces et accords parfaits dans cette mélodie ; il y en a aussi dans bien d'autres mélodies de cette génération et de la génération précédente. »

Elizabeth Aubrey discerne deux techniques de répétition à « échelle réduite » : la répétition simple et la répétition par inversion et/ou transposition. Nous exploiterons cette piste de recherche pour l'étude de ce chant.

Florence Mouchet-Chaumard a étudié la mélodie d'Uc Brunec dans le cadre de sa thèse sur le *sirventes*[292]. La densité mélodique interfère avec la compréhension des paroles[293]. Elle met en évidence l'indépendance musicale vis-à-vis du texte car les récurrences mélodiques n'ont pas « d'adaptation textuelle »[294]. Florence Mouchet-Chaumard souligne l'ambiguïté modale de la pièce colorée dans son début par le mode de *fa*, mais se révélant dans sa grande majorité en mode de *ré*[295] notamment par sa cadence finale sur *RE*. Selon les *Razos de trobar* de Raimon Vidal, le *sirventes* se conçoit avec une mélodie préexistante. Florence Mouchet-Chaumard ne trouve aucun exemple probant de *contrafactum* pour cette mélodie sans exclure la possibilité d'une pratique orale[296].

Dans le sirventes d'Uc Brunec, l'art de *trobar* est illustré en deux points que nous étudierons successivement :

1) La mélodie et le poème suivent une structure bipartite. La première partie regroupe les quatre premiers vers et la seconde, les deux derniers.
2) L'*inventio* poétique et mélodique est résumé dans le vers 1. A partir de cette idée, Uc Brunec construit son discours en usant de procédés repris de la rhétorique.

[292] Florence Mouchet-Chaumard, *Portée et fonction du contrafactum dans la lyrique occitane médiévale : l'exemple du sirventes*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Université Bordeaux III Michel de Montaigne, 2001, 572 p.
[293] Idem, *op. cit.*, p. 131-133.
[294] Idem, *op. cit.*, p. 134.
[295] Idem, *op. cit.*, p. 162.
[296] Idem, *op. cit.*, p. 238.

La versification, le sens du texte, la modalité, la disposition des cadences et des répétitions mélodiques permettent une distinction entre les quatre premiers vers et les deux derniers.

Le poème se compose de cinq strophes en sizain. Chaque sizain dénombre six vers décasyllabiques : les vers sont donc en isométrie. Dans les vers 5 et 6, la place des césures changent. Les deux hémistiches sont distingués sur le manuscrit par une barre. Dans les vers 1 à 4, elle se situe entre les syllabes 4 et 5. En revanche, dans les vers 5 et 6, nous relevons sur le manuscrit R une barre contredisant la prosodie du texte des deux derniers vers. Elle se situe entre les syllabes 8 et 9 pour le vers 5 et entre les syllabes 6 et 7 pour le vers 6. Il s'agit de césures musicales et non prosodiques car les deux hémistiches de chaque vers restent respectivement de quatre et six syllabes. En outre, ces césures nous indiquent un changement entre les quatre premiers vers et les deux derniers.

L'agencement et la qualité des rimes permettent de distinguer deux parties. Les cinq strophes sont construites sur trois rimes : *–ens*, *–atz* et *–os*. Le *rimarium* présente le schéma d'assonances *abbacc*, soit deux rimes embrassées et une rime suivie. Les trois rimes sont masculines, les deux premières étant riches et la dernière suffisante. Nous observons un changement de voyelle dans chaque rime : [e], [a] et [u]. Le point commun sonore entre les trois rimes est la présence de la sifflante [s] ou [z] à la fin de la syllabe. Nous observons le même *rimarium* d'un couplet à l'autre, il s'agit donc de *coblas unissonans*. Ce tableau résume la versification de chaque strophe :

TABLEAU II-1

	METRIQUE		*RIMES*			
Vers	**Nombre de syllabes**	**Accents fixes**	**Assonances**	**Disposition des rimes**	**Alternances des rimes**	**Qualité des rimes**
1	10	10	*–ens*	a	masculine	riche
2	10	10	*–atz*	b	masculine	riche
3	10	10		b		
4	10	10		a		
5	10	10	*–os*	c	masculine	suffisante
6	10	10		c		

Chaque cobla est organisée en deux sections de quatre et deux vers : dans la première, Uc Brunec énonce l'idée avec son opposé ; dans la seconde il se justifie. La première cobla est construite sur le motif du renouveau amoureux. Isolément, elle s'apparenterait au début d'une *canso*. L'originalité est ici de reprendre un topos de la *canso*, afin d'introduire le contenu politique et moral du sirventes dans la strophe II. Les quatre premiers vers forment une proposition et les deux derniers une conjonction de coordination causale et explicative. Uc Brunec ordonne par l'emploi de l'impératif, puis donne l'explication en confrontant courtoisie et folie.

La strophe II fixe définitivement le contenu moral et politique du *sirventes* : l'objet du débat semble être la raison. Nous remarquons une structure en deux temps : les quatre premiers vers où le poète préconise, puis les deux derniers où il énonce les conséquences bénéfiques d'une attitude aimable.

La strophe III est conçue selon le même schéma. Cette laisse, centrale d'un point vue temporel, est l'occasion d'entrevoir la motivation créatrice de ce *sirventes*. L'auteur semble inquiet quant au devenir de son art. En bref, ce n'est qu'une des répercussions de faits plus graves énoncés par la suite. Le troubadour emploie la forme interrogative uniquement dans ce passage. Dans les deux derniers vers, Uc Brunec destine son message à « quelques-uns, toujours renfrognés, qui, à peine ont-ils du bien, croient être Salomon ».

Le ton devient amer à partir de la strophe IV. Nous en savons un peu plus sur le personnage à qui le troubadour adresse ses dires, soit un jeune homme de pouvoir. Les deux derniers vers sont une mise en garde car Uc Brunec dénonce un manque de clairvoyance.

La strophe V nous apprend l'objet de la mise en garde : un péril de mort. L'auteur préconise au personnage d'agir plutôt que de réfléchir. Le poète signale un court délai, alors toute action peut être bonne quand il s'agit de sauver amour, chant et joie. L'argumentation effectuée par l'auteur durant les quatre *coblas* précédentes lui permet de conclure sa chanson en excluant la possibilité du refus de son interlocuteur. Si la personne tient compte de l'amour et de la courtoisie, est aimable avec les bonnes personnes, aime le chant, est joyeux et tient à son soutien, elle doit accepter l'action demandée. Le troubadour met l'auditeur devant le fait accompli. Toutefois, il n'use aucunement – comme il peut être souvent le cas dans d'autres pièces – de flatteries, de subterfuges dans l'objectif de séduire.

La mélodie rejoint la forme bipartite établie par le cheminement poétique. Florence Mouchet-Chaumard présente la pièce en mode de *ré* authente[297]. Elle se distingue ainsi de l'analyse d'Elizabeth Aubrey qui voyait un mode de *fa* dans le début de ce *sirventes*[298]. Selon Florence Mouchet-Chaumard :

> « L'ambitus global de la pièce est ici d'une neuvième (de *DO*2 à *ré*3), inscrivant plutôt ce sirventes dans le mode de *ré* ; la cadence finale (sur *RE*), certaines courbes mélodiques s'appuyant sur cette même note (aux vers 2, 4, et 8) nous semblent donc plutôt, à l'inverse, renforcer la référence à ce mode[299]. »

La mélodie semble bien en mode de *ré* authente confirmé par la dernière note *RE*. En revanche, les quatre premiers vers mettent clairement en évidence le mode de *fa* authente, renforcé par la cadence fermée sur *FA* de la fin du vers 4 et la présence du *SIb*. La note *FA* domine largement les quatre premiers vers :

- vers 1 : **5** sur 11 syllabes
- vers 2 : **6** sur 11 syllabes
- vers 3 : **5** sur 11 syllabes
- vers 4 : **7** sur 11 syllabes
- vers 5 : 1 sur 11 syllabes
- vers 6 : 3 sur 11 syllabes

La quinte caractérisant le mode de *ré* authente (*RE–la*) n'apparaît clairement qu'au début du vers 5 transposée sur *SOL – SOL LA SIb do ré.* Les vers 5 et 6 se démarquent donc des quatre premiers vers car la note *FA* ne marque plus la courbe musicale. L'analyse faite par Elizabeth Aubrey nous semble donc pertinente.

La prédominance de l'enchaînement mélodique (*SOL)-FA-(SOL)* créé un fil conducteur mélodique en étant présent tout au long de la mélodie et de façon très prononcée aux vers 1 à 4. La note *FA* ponctue les moments de l'échelle modale et adopte par conséquent la fonction de borne permettant le changement de tétracorde. Le large ambitus (neuvième), la présence du *SIb* et du mode de *FA*

[297] Florence Mouchet-Chaumard, *op.cit.*, p. 161.
[298] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 180.
[299] Florence Mouchet-Chaumard, *op.cit.*, p. 163.

dans une échelle de mode de *RE* imposent une organisation musicale. Voici les trois tétracordes avec la place du demi-ton signalée en gras :

- *FA SOL* ***LA SIb*** : tétracorde médium
- ***LA SIb*** *do ré* : tétracorde aigu
- *DO RE* ***MI FA*** : tétracorde grave

Le mouvement cadentiel des deux derniers vers diffèrent de celui des quatre premiers. Nous distinguons trois cadences en position fermées et trois ouvertes disposées ainsi :

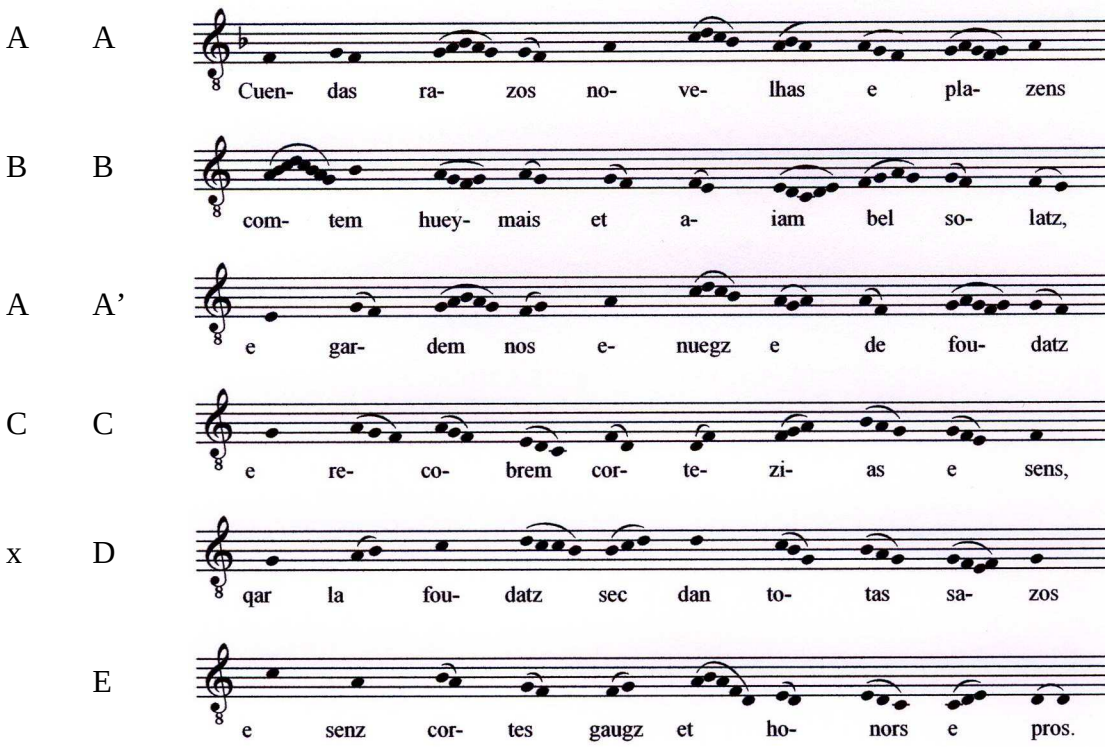
Vers 1 :	ouverte	a
Vers 2 :	ouverte	a
Vers 3 :	fermée	b
Vers 4 :	fermée	b
Vers 5 :	ouverte	a
Vers 6 :	fermée	b

La cadence de la fin du vers 4 est plus importante par l'emploi du *SIb* et de la broderie du *MI* dans un même mouvement mélodique.

L'agencement des répétitions musicales souligne la structure bipartite. La répétition de l'intégralité de la mélodie du vers 1 est entendue uniquement pendant le vers 3, avec des variations mélodiques minimes.

Elizabeth Aubrey a souligné cette répétition. Pour la chanson d'Uc Brunec, elle donne la structure ABACx avec la sous-structure A/B/A'/C/DE. Chaque lettre représente chacun des six vers de la strophe. Les vers 1 et 3 correspondent mélodiquement à A et A'. Elizabeth Aubrey nomme le troisième vers A' car il comporte une ligne mélodique presque identique à celui du vers 1 – A. Le x distingue la mélodie des deux derniers vers. En revanche, la forme ABACx ne correspond pas à la forme bipartite de la strophe musico-poétique. Sur l'exemple suivant, nous avons indiqué à gauche la forme générale et le qualificatif de chaque vers donné par Elizabeth Aubrey :

EXEMPLE MUSICAL II-1

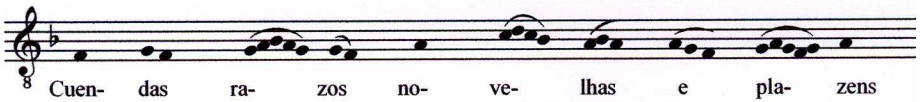


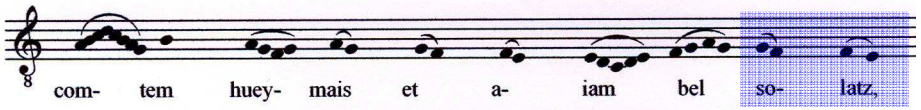
L'agencement des cadences et des répétitions souligne une organisation mélodique en deux périodes musicales. La première période est constituée de deux phrases semblables. Chaque phrase dure deux vers et se scinde en deux demie-phrases dissemblables suivant la démarcation des vers. La seconde période est entendue pendant les deux derniers vers. Elle est constituée de deux phrases dissemblables suivant la démarcation des vers. L'exemple musical II-2 page 103 résume la forme de la strophe :

EXEMPLE MUSICAL II-2

Période I

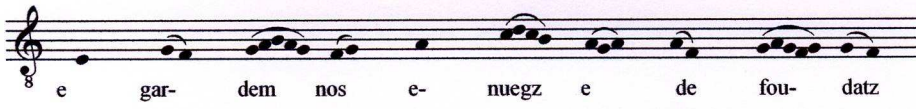
Phrase 1

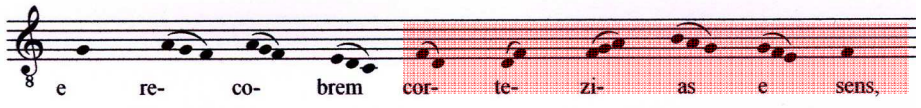




Cadence suspensive

Phrase 2

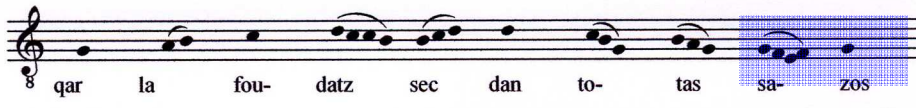




Cadence conclusive en mode de fa *authente*

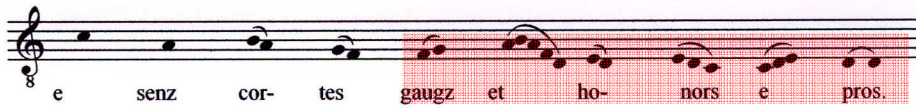
Période II

Phrase 1



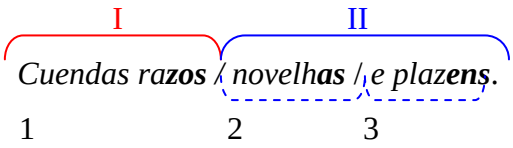
Cadence suspensive

Phrase 2



Cadence conclusive en mode de ré *authente*

L'*inventio* poétique est contenue dans le vers 1 de la strophe I. Deux informations principales sont contenues dans ce vers : la sonorité des trois rimes ainsi que l'organisation strophique bipartite de quatre et deux vers. La prosodie du vers 1 est organisée en trois temps. Les deux hémistiches comptent respectivement quatre et six syllabes. Le second hémistiche se scinde en deux temps de trois et trois syllabes. Le rythme prosodique permet une découpe de quatre, trois et trois syllabes que nous avons indiquées sur le schéma suivant :



Chacune des dernières syllabes de chaque section du vers 1 (en gras) contient une assonance du *rimarium* : *–os*, *–as* et *–ens*. Le premier vers annonce le déroulement des assonances du *rimarium* de la strophe.

La césure permettant la distinction entre les deux hémistiches distingue la rime *–os* des deux autres. Il s'agit de l'assonance des deux derniers vers de chaque strophe qu'il distingue ainsi des autres assonances.

Le premier vers adopte ici la fonction d'un mémo. En chantant son premier vers, Uc Brunec a en tête les deux éléments importants de sa forme strophique : l'alternance des trois sonorités rimiques et la distinction des vers portant l'assonance *–os*. Le tableau II-2 résume l'organisation du vers 1 et son rapport avec celle de la strophe :

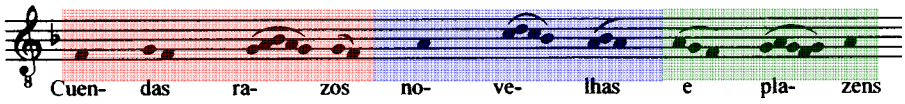
TABLEAU II-2

*Cuendas raz**os** / novelh**as** / e plaz**ens**.*

	Partie I				**Partie II**	
Vers	**Vers 1**	**Vers 2**	**Vers 3**	**Vers 4**	**Vers 5**	**Vers 6**
Assonances	*–ens*	*–atz*	*–atz*	*–ens*	*–os*	*–os*
Schéma des rimes	*a*	*b*	*b*	*a*	*c*	*c*
Correspondance avec les 3 sections du vers 1	*e plaz**ens***	*novelh**as***			*Cuendas raz**os***	

Uc Brunec fait donc correspondre simultanément son invention mélodique et son invention poétique. L'exemple musical II-9 page 112 résume le déroulement des motifs musicaux. Les cellules musicales de l'*inventio* sont délimitées par la prosodie du vers. La première est entendue pendant le premier hémistiche. Elle se caractérise par la particule mélodique *SOL-FA* et le tétracorde *FA SOL LA SIb*. La deuxième cellule mélodique est entendue pendant les syllabes 5 à 7 (*novelhas*). Sur ce passage, le troubadour utilise le tétracorde *LA SIb do ré*. La troisième cellule se situe pendant *e plasens*. C'est un motif d'ornementation qui évolue au sein de la tierce *FA-LA*. Trois couleurs distinguent les trois cellules musicales de l'*inventio* nommées A, B et C :

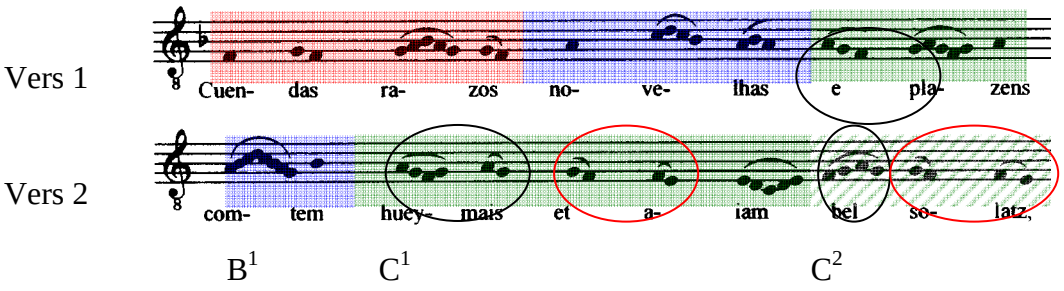
EXEMPLE MUSICAL II-3



A B C

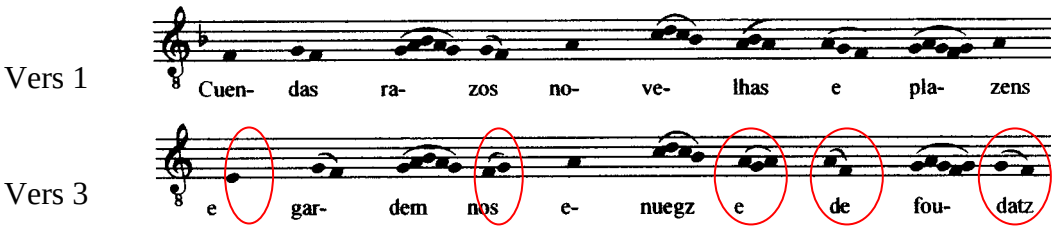
Pendant le vers 2, le troubadour reprend des éléments mélodiques de l'*inventio*. Sur les deux premières syllabes (*contem*), Uc Brunec reprend la montée et la descente mélodique de la cellule B. Le tétracorde devient un pentacorde avec la descente au *SOL*. Le troubadour effectue une synérèse des syllabes 5 à 7 du vers 1 sur les syllabes 1 et 2 du vers 2. Sur les syllabes 3 à 7, l'auteur donne une variation de la cellule C. Sur *hueymais et*, l'ornementation sur la tierce *LA-FA* est reprise (C^1). Pendant les syllabes 6 et 7, le tétracorde grave *FA-DO* est introduit. Ainsi, la note *FA* sert de palier pour le changement de tétracorde. Le troubadour effectue une abréviation du motif C^1 sur les trois dernières syllabes du vers 2. La mélodie de *hueymais* est entendue sur *bel* avec la suppression des deux premiers sons (*LA SOL*). Le motif est abrégé par la suppression de la mélodie de la syllabe 7 :

EXEMPLE MUSICAL II-4



La mélodie du vers 1 est reprise pendant le vers 3 avec cinq micro-changements. Ce vers suit par conséquent l'élan de l'évolution mélodique tout en conservant les caractéristiques musicales principales du vers 1. Les différences sont entourées en rouge sur l'exemple suivant :

EXEMPLE MUSICAL II-5



Ce tableau rassemble les cinq micro-changements :

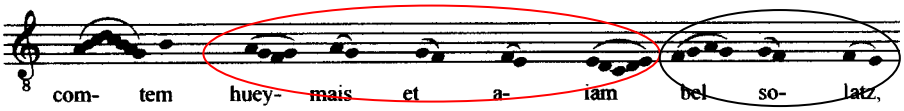
TABLEAU II-3

changements	Vers 1	Vers 3	Types de changements
1	*FA SOL- FA*	*MI SOL-FA*	permutation
2	*SOL-FA*	*FA-SOL*	inversion
3	*LA-SIb-LA*	*LA-SOL-LA*	inversion
4	*LA-SOL-FA*	*LA-FA*	abréviation
5	*LA*	*SOL-FA*	variation

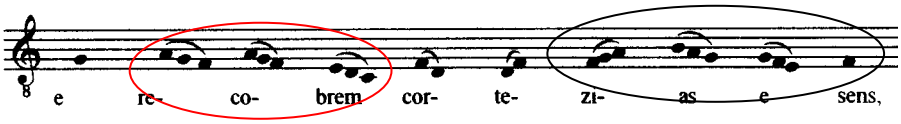
La mélodie du vers 4 est une variation de celle du vers 2. Pendant le premier hémistiche du vers 4, la descente mélodique constituant l'hexacorde *LA-DO* est reprise de C^1. Le passage est abrégé : ce qui était entendu pendant cinq syllabes est entendu pendant trois syllabes (passage entouré en rouge sur l'exemple II-6). Le second hémistiche est une variation de C^2 nommée C^5 (voir exemple page 112). Il est amplifié par la prosthèse des syllabes 5 et 6. La montée au *SIb* et la dernière syllabe amplifient également le motif :

EXEMPLE MUSICAL II-6

Vers 2

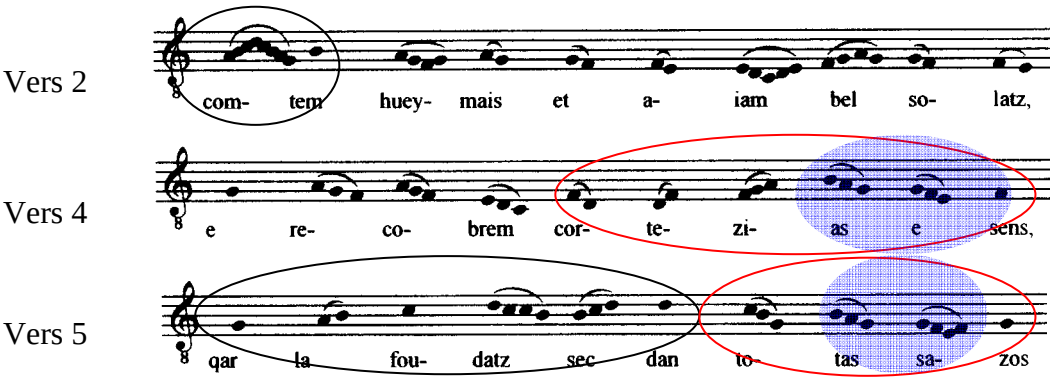


Vers 4



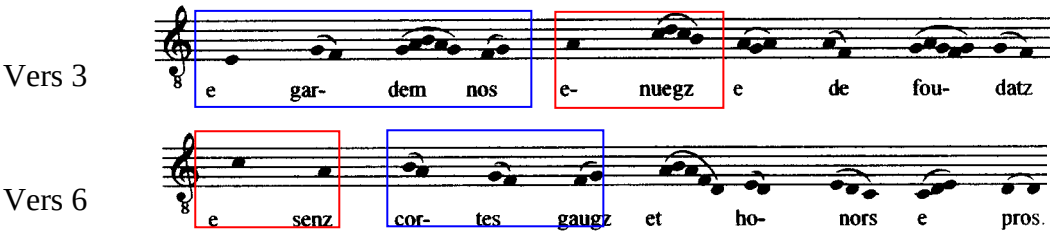
La mélodie du vers 5 présente une variation de B^1 suivie d'une variation de C^5. Toutefois, les ressemblances musicales sont beaucoup moins marquées à partir du vers 5. Pendant les six premières syllabes du vers 5, le pentacorde *SOL-ré* entendu au début du vers 2 est repris. L'espace mélodique est conservé, mais la courbe mélodique n'est pas exactement la même. Le troubadour effectue une diérèse sur ce passage. Les quatre dernières syllabes reprennent le motif C^5 (voir exemple page 112). La mélodie des syllabes 8 à 10 du vers 4 est réentendue sur les syllabes 8 et 9 du vers 5. La répétition de la syllabes *–as* de *cortesias* sur *–tas* de *totas* permet de faire le rapprochement entre les deux cellules. La sonorité est proche et ceci crée une résonance :

EXEMPLE MUSICAL II-7



La mélodie du vers 6 est maintenant très éloignée de l'*inventio*. Les variations successives ont permis une progression musicale. Quelques particules musicales des cellules A et B sont réentendues. Les deux premières syllabes peuvent être considérées comme une abréviation de la mélodie des syllabes 5 et 6 du vers 3 (encadrées en rouge sur l'exemple II-8). La tierce *do-LA* est audible. En revanche, l'ornementation est retirée et le mouvement mélodique est rétrogradé. La mélodie des syllabes 3 à 5 du vers 6 peut être considérée comme une variation de celle des syllabes 1 à 4 du vers 3. Le tétracorde *SIb-FA* est repris et les deux particules *SOL-FA* et *FA-SOL* également. La fin de la mélodie reprend le grave de l'échelle entendu dans les vers 2 et 4. Par conséquent, la mélodie du vers 6 est une synthèse mélodique du développement de l'*inventio* :

EXEMPLE MUSICAL II-8



Cette étude permet plusieurs constats. A partir de l'*inventio* mélodique entendue pendant le vers 1, Uc Brunec construit son discours musical dans un cadre formel bipartite. Pour varier son discours, il emploie l'amplification et l'abréviation. Ces deux procédés peuvent être accompagnés de permutations, de transpositions ou de rétrogradations mélodiques. Le troubadour a organisé sa mélodie comme un discours rhétorique avec une introduction, un développement et une synthèse conclusive.

❖

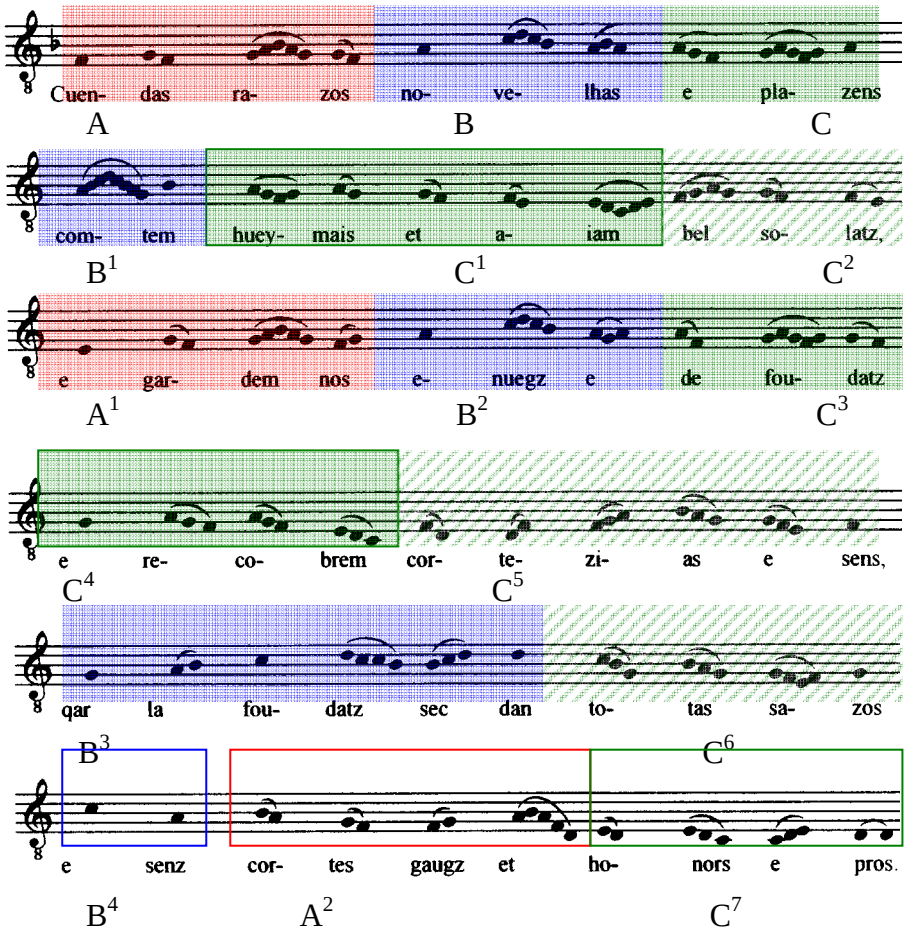
De cette étude, nous pouvons retenir deux conclusions essentielles sur la manière de *faire los motz e·l so* dans ce *sirventes*. La première concerne la structure de la strophe. Les éléments mélodiques et textuels convergent en une structure bipartite de quatre et deux vers. L'auteur joue sur le contraste pour délimiter ces deux sections, la seconde étant celle que l'on doit retenir : la morale :

§I	*qar la foudatz sec dan totas sazos* *e senz cortes gaugz et honors e pros*	car la folie s'accompagne toujours de dommage, tandis que joie, honneur, avantage vont avec le bon sens en courtoisie.
§II	*e gens parlars ab avinent respos* *adultz amicx e non creys messios.*	Et un discours agréable qui s'accompagne d'une réponse agréable à soi amène des amis, sans que les frais ne s'en accroissent.
§III	*per us o dic embroncatz cossiros,* *quays, qu'aver an, si fenhon Salamos.*	Je le dis pour quelques uns, toujours renfrognés, qui, à peine ont-ils du bien, croient être Salomon.

§IV	*Gardatz vos hi ! Que·l temps es tenebros,* *e no y veyretz, quan lo lums er rescos.*	Prenez-y garde, car l'époque est ténébreuse, et vous n'y verrez plus quand la lumière s'éteindra.
§V	*per o los fagz faitz avinens e bos,* *que no·us i noza malvaiza ochaisos*	pour cette raison, les actions faites sont convenables et bonnes, de sorte qu'une mauvaise occasion ne vous empêche pas.

La seconde conclusion sur le rapport des mots et des sons est la capacité de l'auteur à exploiter le premier vers de la strophe I comme un condensé du *sirventes*. En effet, l'idée musicale est accomplie au premier vers, le reste de la mélodie n'étant qu'une exploitation des éléments énoncés. Le premier vers de la strophe I permet aussi de synthétiser l'organisation du *rimarium*. Par conséquent, son contenu musical et poétique résume l'*inventio* de la chanson. Ainsi, l'auteur mémorise l'essentiel de la création poétique et musicale, tout en gardant une certaine souplesse pour une éventuelle improvisation pendant l'exécution de la chanson.

EXEMPLE MUSICAL II-9



Chapitre 2

GUILHEM ADEMAR

Lanquan vei flurir l'espiga[312]

Guilhem Ademar a certainement eu une période d'activité comprise entre 1195 et 1217. Selon Kurt Almqvist[313], seize chansons sont attribuées à Guilhem Ademar : quatorze *cansos,* un *partimen* et un *sirventes*. *Lanquan vei flurir l'espiga* (P.C. 202,8) est l'unique pièce du troubadour dont la mélodie a été retrouvée. Kurt Almquist pense que cette chanson a certainement joui d'une

[312] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 489-494.
[313] Kurt Almqvist, *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire, Uppsala, Almquist et Wiksells Boktryckeri AB, 1951, p. 37-75.

grande popularité dans la région de Narbonne[314]. En effet, deux troubadours ont imité la métrique et la versification de cette pièce plusieurs dizaines d'années après Guilhem Ademar[315]. Guilhem était reconnu pour la grande qualité de ses compositions. Voici sa *vida* issue du manuscrit A[316] :

> « *Guilhems Ademars si fo de Gavaudan, d'un castel que a nom Maruois. Gentils hom fo, fills de cavalier. Paubres fo, e·l seigner de Maruois si·l fetz cavallier. Et el era ben valens hom et gen parlans e saup mout ben trobar. E non poc mantener cavallaria e fetz se joglars. E fon fort honratz per totas las bonas gens. E puois se rendet en l'orden de Granmon. Et aqui son escriutas de las soas cansos*[317]. »

Lanquan vei flurir l'espiga n'a pas fait l'objet d'une étude musicologique détaillée. Elizabeth Aubrey a évoqué succinctement cette *canso* dans *The Music of the Troubadours*[318]. Elle cite Guilhem Ademar comme l'un des troubadours influencé par les chansons d'Arnaut Daniel. Selon elle, Guilhem Ademar utilise plus abondamment la construction motivique dans ses mélodies.

Nous étudierons l'art de *trobar* de Guilhem Ademar en trois points :

1) La mélodie suit la forme bipartite de quatre et deux vers donnée par le cheminement poétique.
2) La fin du vers 4 forme avec la mélodie un marqueur sonore.
3) L'*inventio* musico-poétique est contenue dans le vers 1. Guilhem construit son discours musico-poétique à partir de cette idée en le chargeant d'une progression.

[314] Kurt Almqvist, *op. cit*., p. 88.
[315] Bernart Alanhan de Narbonne (P.C. 53,1) et Raimon de Castelnou (P.C. 396,4).
[316] A, Rome, Vatican latin 5232, f° 108 c.
[317] Edition et traduction de Kurt Harald Almquist, *op. cit.,* p. 13 : « Guilhem Ademar était originaire du Gévaudan, d'une place-forte qui porte le nom de Meyrueis. Il était noble, fils de chevalier. C'était un homme de valeur ; il parlait bien et excellait à composer des chansons. Ne pouvant tenir son rang de chevalier, il se fit jongleur et fut fort honoré par tous les gens de mérite. Puis, il entra dans l'ordre de Grandmont. Voici transcrites certaines de ses chansons. »
[318] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 145, 165 et 229-230.

Les structures mélodiques et textuelles sont en adéquation. Guilhem Ademar utilise la versification, le sens du texte et la phonétique pour construire un cheminement poétique bipartite de quatre et deux vers. Le poème se compose de sept strophes de six vers octosyllabiques et de deux *tornadas*. La versification distingue les quatre premiers vers des deux derniers avec des différences métriques et rimiques. Sur le manuscrit noté R, nous observons des césures musicales entre les syllabes 5 et 6 pour les quatre premiers vers et entre les syllabes 4 et 5 pour les deux derniers vers. Celles-ci sont signalées par des barres dans le manuscrit. En revanche, les césures prosodiques du poème ne sont pas forcément en concordance avec celles de la mélodie et changent d'une strophe à l'autre. La mélodie fixe donc des césures qui ne sont pas une obligation prosodique.

Les sept sizains sont construits sur trois rimes donnant le schéma rimique *abbacc*, avec deux rimes embrassées et une rime suivie. Néanmoins, ce schéma pourrait être remplacé par le suivant : *aaaabb*, en considérant la dernière voyelle [a], dont la résonance est audible car soutenue mélodiquement. Ceci nous donnerait deux rimes suivies. Les deux premières rimes – ou la première si on admet la seconde proposition – sont féminines et la dernière est masculine. La première rime est pauvre, la seconde enrichie et la dernière riche.

Les deux ou trois assonances, selon le schéma adopté, restent relativement proches car la voyelle [a] s'entend à chaque fois. En revanche, les assonances des trois premiers vers possèdent la voyelle [i] sur l'avant-dernière syllabe qui est soulignée par le mélisme de quatre sons. Par conséquent, l'assonance du vers 4 est mise en relief par rapport à celles des trois premiers vers. Nous notons un contraste phonétique souligné musicalement lequel permet la perception d'une structure bipartite de quatre et deux vers. Nous observons le même *rimarium* d'un couplet à l'autre, il s'agit donc de *coblas unissonans*. Ce tableau résume la versification de chaque strophe :

TABLEAU II-4

	METRIQUE		*RIMES*				
Vers	**Nombre de syllabes**	**Césure**	**Assonances**	**Disposition des rimes**		**Alternances des rimes**	**Qualité des rimes**
1	8	5/6	**–*igua***	a		féminine	pauvre
2	8	5/6	**–*aisa***	b	a	féminine	enrichie
3	8	5/6	**–*aisa***	b	a		
4	8	5/6	**–*anta***	a			
5	8	4/5	**–*ais***	c	b	masculine	riche
6	8	4/5	**–*ais***	c	b		riche

Le sens du texte montre également une organisation en deux parties de quatre et deux vers. Etudions le cheminement de chaque strophe. Kurt Almqvist, souligne, pour ce chant, la forte probabilité du rajout de la strophe VII et des deux *tornadas* bien après les autres[319]. Par conséquent, nous étudierons seulement les six premières strophes de ce poème. L'auteur aurait effectué ce rajout après sa séparation avec la dame d'Albi qui l'aurait laissé pour un autre serviteur, d'où le ton féroce contrastant totalement avec son amour exacerbé au début. On ressent une envie d'humilier la dame quand Guilhem Ademar énonce à la fin de la *canso* sa préférence pour la dame de Narbonne.

Guilhem Ademar use, durant sa démonstration, des lieux communs de la *fin'amor*. Il commence sa chanson par la topique de la reverdie, évoquant le renouveau de la « gaie saison » de l'amour. Afin d'illustrer ce motif, il utilise certains termes clefs comme la floraison de l'épi, les feuilles de la vigne et l'oiseau qui chante, le climat, la végétation et le monde animal. Par ce motif de reverdie, Guilhem Ademar expose son état d'âme en utilisant le conditionnel dans les deux derniers vers : « alors l'amour **devrait** me donner de la joie, puisque l'alouette s'en réjouit ».

Après avoir énoncé son sujet, l'auteur utilise un deuxième lieu commun : celui de la fidélité de l'amant envers la dame. Il effectue un lien avec la première strophe avec « Ainsi fera-t-il » en référence à l'oiseau. Puis, Guilhem Ademar

[319] Kurt Almqvist, *op. cit.*, p. 205-206.

chante sa fidélité jusqu'à la fin du vers 3, l'argument de sa fidélité au vers 4 et donne un exemple pour appuyer sa démonstration aux vers 5 et 6. Nous avons donc dans cette strophe une parfaite démonstration de sa fidélité en trois parties : l'idée, l'argument et l'exemple, sans oublier la liaison avec la première strophe. Le début du troisième sizain répond au précédent par la conséquence : je suis fidèle donc « Ne soyez pas hostile ! ». Le troubadour enchaîne par l'allégorie du cheval fougueux durant le reste de la strophe. L'idée est de démontrer l'épreuve d'amour (un autre topos) déjà endurée. Les vers 2 à 4 donnent un exemple. Des vers 5 et 6, il en résulte l'épreuve.

Tout comme les strophes précédentes, la quatrième strophe commence par la conséquence de l'argument précédent : le troubadour a réussi l'épreuve « Donc, ainsi me bénisse Dieu ». Si Dieu le bénit, la dame doit le faire également. L'utilisation de la bénédiction divine crédibilise le poète. Ensuite, nous relevons un autre lieu commun : la souffrance d'amour démontrée par son agitation nocturne et son refuge dans le rêve de la dame. Les vers 5 et 6 évoquent l'éloignement de sa dame par son réveil et par conséquent sa souffrance. Après avoir prouvé sa fidélité, vécu l'épreuve et la souffrance, le troubadour peut enfin déposer sa requête d'amour – ce qui nous donne un autre lieu commun : « Qu'en sera-t-il donc ma douce amie ». Dans les trois vers suivants, il rappelle ses arguments : sa **fidélité** (« je pense à vous sans cesse ») puis simultanément l**'épreuve** et la **souffrance** par le temps et la marque physique (« à vous qui m'avez fait la chevelure grise, comme si j'avais quarante ans »). La **requête** est réitérée au vers 5 et sa **fidélité jusqu'à la mort** au vers 6. Le dernier sizain reprend la fin du précédent, en précisant une nouvelle fois qu'il n'abandonnera jamais. Dans les vers suivants, il reprend un exemple vécu (ou romancé…) sur le fait qu'il n'avait pas encore rencontré la mort dans les endroits où il fut susceptible d'être découvert en compagnie de sa dame – par son mari, certainement. Dans les deux vers concluant cette chanson, il nous dit pourquoi : c'est grâce à l'amour parfait, la *fin'amor*.

A l'intérieur de chaque strophe, nous distinguons une organisation propre. Les strophes sont structurées en quatre et deux vers, ceci rappelant la structure de la métrique et de la versification. Nous avons donc deux niveaux structurels, celui de l'ensemble de la chanson et celui de la strophe elle-même. Voici les deux derniers vers de chaque strophe mis en relief par la structure du poème :

I	*be·m degr'amors jauzir hueimais,* *mos l'alauza·n fai col e cais.*	alors l'amour devrait me donner de la joie, puisque l'alouette s'en réjouit[320].
II	*que'm fora grans honors lor plais,* *e n'agr'en meins d'un mes trop mais.*	dont l'amitié m'honorerait fort et dont j'aurais beaucoup plus en moins d'un mois.
III	*e pueis si·l pren uns be savais,* *qui·l te lag e·n fai grans essais.*	Ensuite, un homme se saisit de la monture, la malmène et la soumet à de grandes épreuves.
IV	*e quan reisit, es cortz lo jais* *vas lieis qu'es lonh, so don m'irais.*	et, quand il se réveille, la joie a été trop courte auprès de celle qui maintenant est loin, ce dont je m'afflige.
V	*Per Dieu, sostencsetz me lo fais !* *mas vueill murir c'az autra·m lais.*	Par Dieu, aidez-moi à porter ce fardeau ! J'aime mieux mourir plutôt que de m'abandonner à une autre
VI	*ans es fin'amors c'anc no frais* *que'm pauzet el cor ab un bais.*	c'est l'amour parfait, indestructible que m'inspira son baiser.
VII	*Qu'ieu sai que soi aisel que pais* *muzan la trufas de Roais.*	Je sais que je suis celui qui se nourrit en regardant bouche bée les truffes d'Edesse.

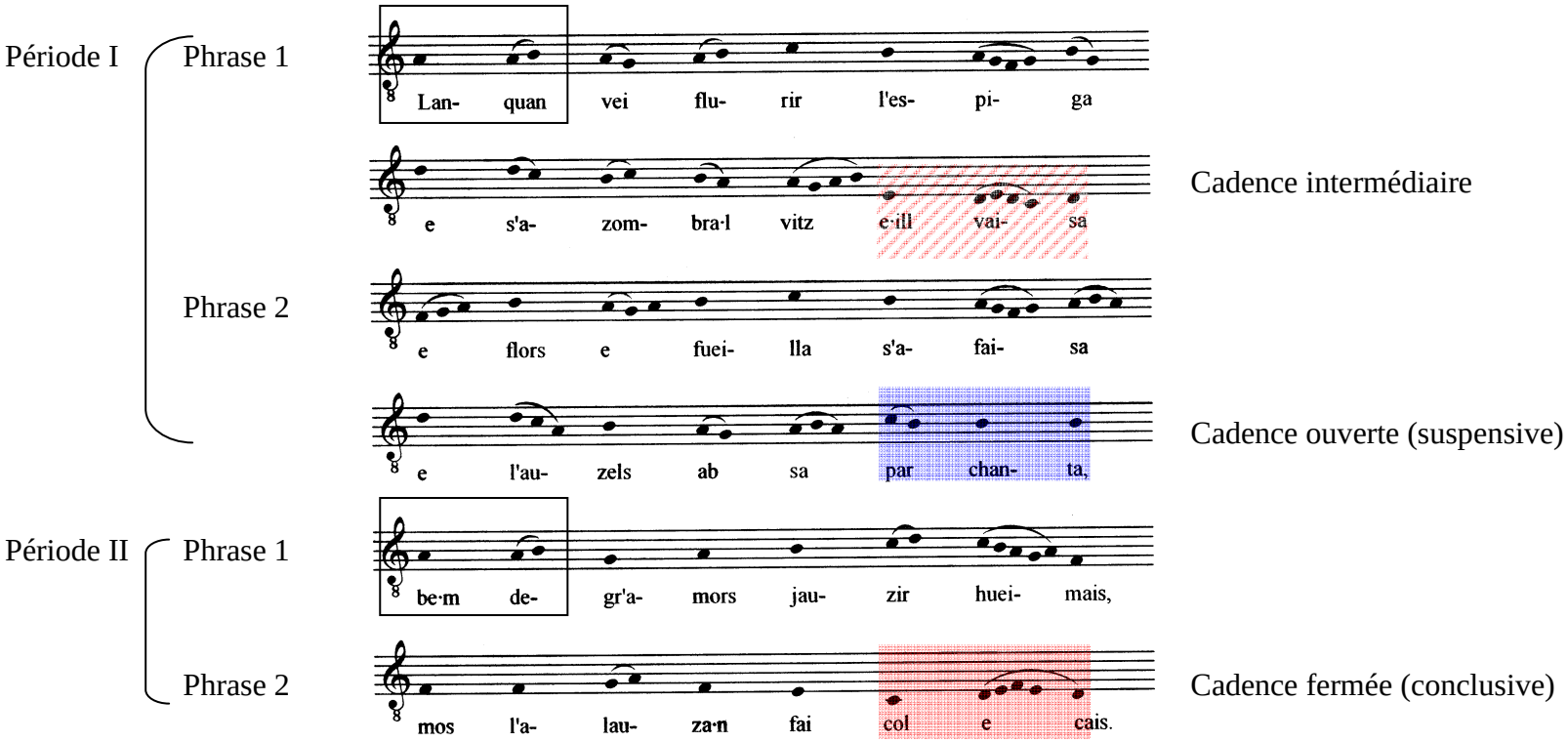
Musicalement, la structure bipartite est mise en valeur par le mouvement cadentiel et la répétition musicale. La reprise mélodique des deux premières syllabes du vers 1 sur les deux premières syllabes du vers 4 permet de percevoir le début de la seconde section. Les deux passages sont encadrés sur l'exemple II-10 page 124.

[320] *fai col e cais* signifie également s'embrasser.

La mélodie est en mode de *ré* authente. Nous observons deux cadences : la première se situe à la fin du vers 4 et la seconde à la fin de la strophe. La première cadence est une cadence ouverte suspensive sur *SI* et la seconde une cadence fermée conclusive sur la finale du mode, le *RE*. La cadence suspensive garde l'auditeur en attente de la suite.

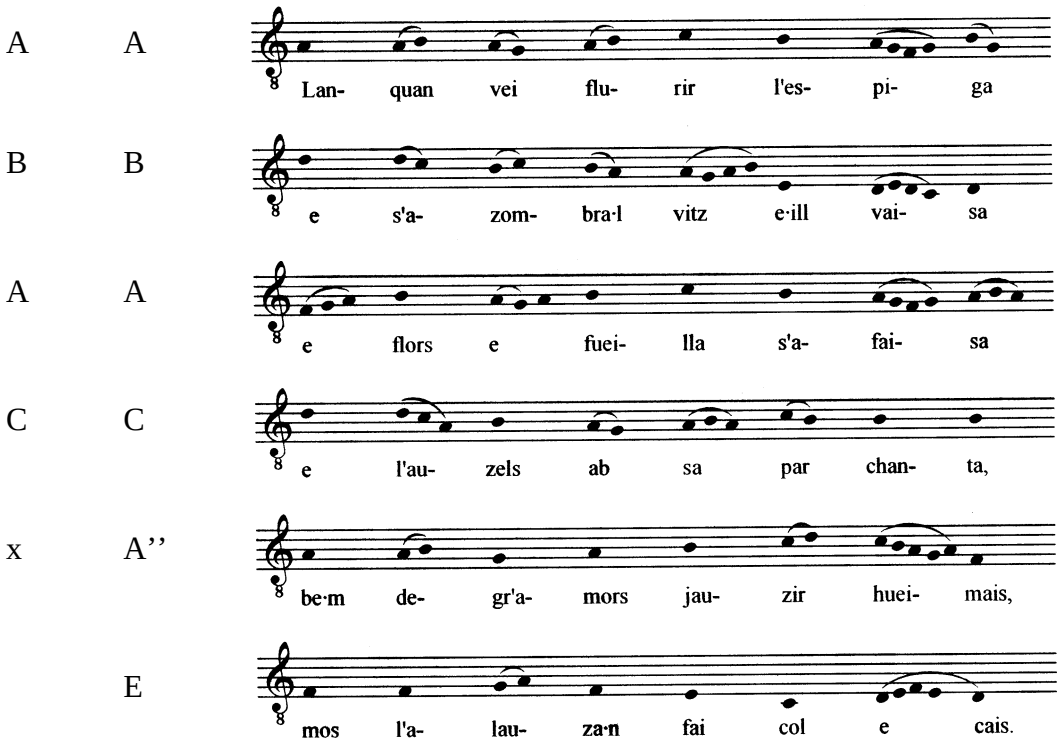
Les deux cadences mettent en relief deux périodes musicales. La première période est constituée de deux phrases semblables de deux vers chacune. Elles se scindent en deux demi-phrases dissemblables suivant la démarcation des vers. Les deux phrases sont distinguées par une cadence intermédiaire sur la finale *ré* située à la fin du vers 2. La seconde période est entendue pendant les deux derniers vers. Elle est constituée de deux phrases dissemblables suivant la démarcation des vers. L'exemple musical II-10 page 120 résume l'organisation bipartite de la mélodie :

EXEMPLE MUSICAL II-10



Elizabeth Aubrey qualifie de ABACx la structure mélodique de la chanson avec une sous-structure A/B/A'/C/A''E, les lettres représentant les vers de chaque strophe du poème[333]. Cette forme met en valeur la répétition intégrale des vers musicaux ainsi que la différenciation des deux derniers vers. En revanche, la forme bipartite clairement établie par le cheminement musico-poétique n'est pas représentée. L'exemple suivant illustre la structure et la sous-structure données par Elizabeth Aubrey :

EXEMPLE MUSICAL II-11



[333] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 165.

A la fin du vers 4, le troubadour crée un marqueur sonore en se servant de la phonétique et de la courbe mélodique. Sur ce passage, il propose une rupture dans la disposition des ornementations. L'absence de mélisme sert de contraste. Toutes les avant-dernières syllabes des vers comportent en effet un mélisme de quatre ou cinq sons sauf au vers 4. Le vers se termine par un mélisme de deux notes suivi de deux notes syllabiques. La sonorité des deux dernières syllabes caractérisée par *–**an**ta* (nasale-dentale) est en contraste avec les autres finales se caractérisant par les voyelles [a] et le [i]. L'utilisation du style syllabique concorde avec la sonorité très rythmée de *–**an**ta*.

La cadence de la fin du vers 4 se distingue par sa répétition à l'unisson – *SI SI*. En outre, Guilhem use du style syllabique sur les deux dernières syllabes pour renforcer le contraste avec les autres vers. Les deux syllabes sont soulignées par deux consonnes occlusives (dentale et nasale) :

	§I	§II	§III	§IV	§V	§VI
Vers 4	ch**anta**, m**anta**, creb**anta**, s'av**anta**, car**anta**, pl**anta**					

La fin du vers 4 est par conséquent un moment mélodique et poétique important. La phonétique renforce l'élément mélodique dans l'optique d'un stimulus sonore. Le marqueur a deux répercussions simultanées au moment de la performance : capter l'attention de l'auditeur pour qu'il soit attentif au message donné dans les deux derniers vers et permettre de suivre oralement la structure de la strophe pour une plus grande facilité de mémorisation.

Le déroulement de la strophe mélodique rejoint celle du poème. Le poème comprend tous les éléments d'un discours rhétorique très bien élaboré avec introduction, transition, argumentation, synthèse, transition et conclusion en seulement trente-six vers. Joffre de Foixa dans *De doctrina de compondre dictats*[334] préconise de ne pas perdre le fil conducteur de la *razo* dans la *canso* :

> « *E garda be que, en axi com començaras la raho en amor, que en aquella manera matexa la fins be e la seguesques*[335] […]. »

Guilhem Ademar commence par le motif de la reverdie et insère des citations du même ordre dans sa conclusion. Les deux derniers vers sont en concordance directe car nous relevons *amor* et *cais* (bec) pour la strophe I et *fin'amor* et *bais* (bouche, baiser) pour la strophe VI. Son amour se trouve au plus haut à la fin du poème et le bec est remplacé par bouche – ou baiser – à la fin. Guilhem Ademar conclut son discours comme il l'a commencé en tenant compte de sa démonstration. Ses sentiments se sont renforcés en essayant de convaincre la dame. Chaque strophe est liée par une figure d'*elocutio* : l'anadiplose.

Après une telle démonstration, il serait bien étonnant qu'il ne séduise pas sa dame. C'est peut-être la conséquence de cette fin certainement rajoutée ne comportant aucunement la structure de ces six sizains et ne démontrant que sa colère et sa rancune. Nous sommes donc en présence d'un poème très dense et extrêmement bien construit, donnant le plan suivant :

[334]John Henry Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972, p. 95.
[335] Et garde à l'esprit, que si tu commences par la *razo* d'amour, il faut la poursuivre et la finir de la même manière.

TABLEAU II-5

INTRODUCTION	DEVELOPPEMENT	CONCLUSION
strophe I : topos 1 : la reverdie	strophe II : transition topos 2 : la fidélité strophe III : conséquences de la strophe II topos 3 : l'épreuve strophe IV : conséquences de la strophe III topos 4 : la souffrance	strophe V : topos 5 : la requête synthèse des arguments des strophes II, III, IV strophe VI : transition conclusion

La mélodie du vers 1 forme l'*inventio* (*I*). Le reste de la strophe musicale découle de celle-ci. La mélodie marque également une progression. Elle est élaborée comme un discours et en reprend certains procédés. Etudions tout d'abord le processus des répétitions musicales. Elizabeth Aubrey a souligné les ressemblances mélodiques des vers 1, 3 et 5 en les nommant A, A' et A''. En revanche, nous observons que le matériel musical du premier vers se répercutant sur les vers 3 et 5 se retrouve également pendant les vers 2, 4 et 6. Ainsi, la matière musicale du premier vers est entendue dans tous les vers de la *canso*. L'exemple II-17 page 131 résume le déroulement des répétitions mélodiques.

En nous basant sur les césures mélodiques indiquées sur le manuscrit R, nous relevons deux sections dans le vers 1 : la première regroupe les cinq premières syllabes (Ia) et la seconde les trois dernières (Ib). Le motif Ia est caractérisé par l'espace formé par le tétracorde *SOL-do*. L'espace musical du

second motif est le tétracorde *FA-SI*. L'accent tonique du mot est mis en relief par un mélisme de quatre sons (*l'espiga*).

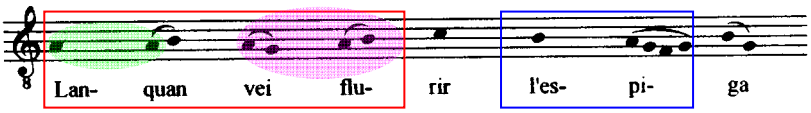
La mélodie du vers 2 est conçue à partir de l'*inventio*. Une grande partie de la disposition de l'ornementation est reprise. Comme pour le vers 1, la mélodie se scinde en deux motifs respectivement de cinq et trois syllabes : Ia^1 et Ib^1. Sur les quatre premières syllabes du vers, Guilhem reprend le schéma des ornementations des quatre premières syllabes du vers 1. L'aigu de l'ambitus est exploité avec l'utilisation du tétracorde *ré do SI LA*. Il transpose à la quarte supérieure et garde la répétition des deux premières syllabes (*LA LA* devient *ré ré*). Le mouvement mélodique est inversé dans les syllabes 2, 3, 4. Sur la syllabe 5 du vers 2, Guilhem effectue une synérèse de la mélodie des syllabes 3 et 4 du vers 1.

Le motif Ib^1 est entendu pendant les trois dernières syllabes. Les deux premières syllabes reprennent le même nombre de sons (un et quatre). Le mélisme de quatre sons se retrouve également sur l'accent tonique du mot (*vaisa*). Vis-à-vis de Ib, Guilhem effectue une transposition à la quinte. Le mélisme de la syllabe 7 est une inversion rétrogradée et transposée de celui de la syllabe 7 du vers 1 :

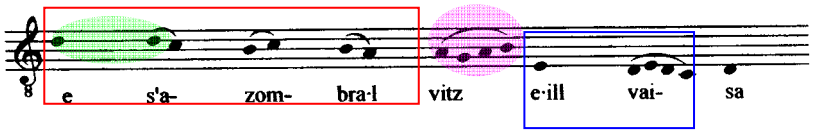
EXEMPLE MUSICAL II-12

Inventio (*I*)

Vers 1



Vers 2



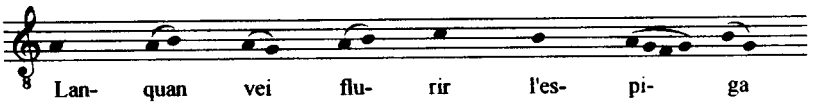
La mélodie du vers 3 est une variation de l'*inventio* et est nommée I^1. La répétition tient compte de la progression du discours en présentant quatre micro-changements :

- Sur la première syllabe, la mélodie est amplifiée par l'ajout du *FA* et du *SOL*.
- Sur la deuxième syllabe, la mélodie est abrégée par la suppression du *LA*.
- Sur les syllabes 3 et 4, la mélodie est identique, mais la syllabe 3 regroupe trois sons au lieu de deux.
- Sur la dernière syllabe, la mélodie est variée (*SI-SOL* devient *LA-SI-LA*) :

EXEMPLE MUSICAL II-13

I

Vers 1



I^1

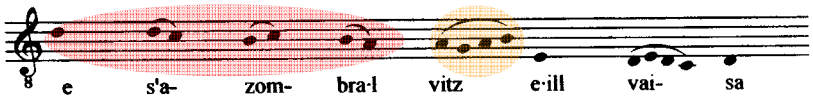
Vers 3

La mélodie du vers 4 est une variation de celle du vers 2. Seul le premier motif est repris. La prosodie a pour conséquence la synérèse des syllabes 1 à 4 du vers 2 sur les syllabes 1 à 3 du vers 2. La mélodie est légèrement variée, mais évolue toujours dans l'espace musical *ré-LA*. La synérèse a pour conséquence la diérèse de la syllabe 5 du vers 2 sur les syllabes 4 et 5 du vers 4. Sur la syllabe 5, la mélodie est amplifiée avec le *LA*.

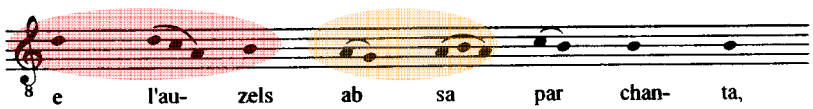
Sur les trois dernières syllabes, le motif Ib^1 n'est pas repris pour renforcer le contraste de la fin du vers 4 déjà observé :

EXEMPLE MUSICAL II-14

Vers 2



Vers 4



La mélodie du vers 5 est une variation de celle du vers 1. Ce passage marque le mélange des tétracordes *SOL-do* et *LA-ré*. La mélodie des syllabes 3 à 6 est variée tout en constituant une diérèse des syllabes 3 à 5 du vers 4. Sur les deux dernières syllabes, la mélodie est transposée à la tierce supérieure. En revanche, le mélisme de cinq sons est toujours sur l'accent tonique du mot (*hueimais*) :

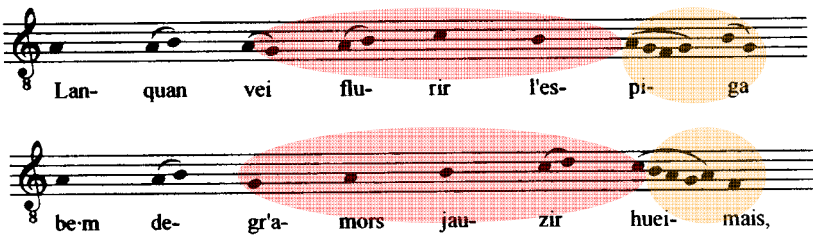
EXEMPLE MUSICAL II-15

I^1

Vers 1

I^2

Vers 5

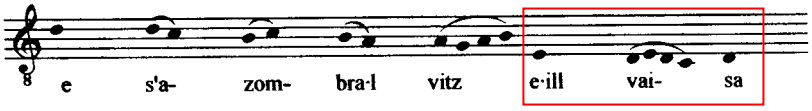


La mélodie du vers 6 forme une synthèse mélodique du développement effectué pendant les quatre vers précédents. Sur les quatre dernières syllabes, Guilhem donne une variation abrégée de la mélodie du vers 5. Les vers 3 et 6 sont les seuls à commencer par un *FA*. Nous pouvons dire que les trois premières syllabes du vers 6 forment une diérèse de la syllabe 1 du vers 3. Le retour au *FA* sur la syllabe 4 est repris de la mélodie de *hueimais* entendue juste avant.

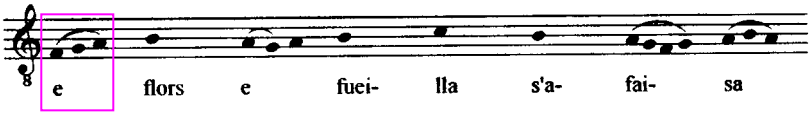
La fin du vers 2 et la fin du vers 6 sont les seuls moments où nous entendons le tétracorde grave de l'ambitus *FA MI RE DO*. La mélodie du second hémistiche du vers 6 est donc une variation de celle du second hémistiche du vers 2 :

EXEMPLE MUSICAL II-16

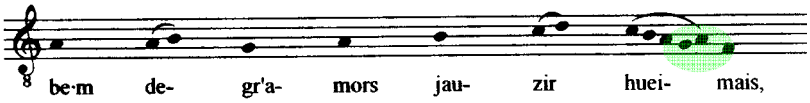
Vers 2



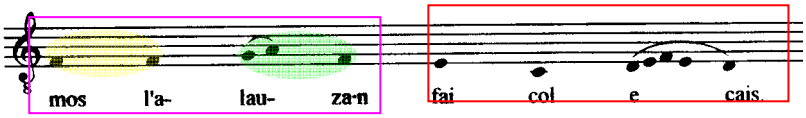
Vers 3



Vers 5



Vers 6



Par cette étude, nous pouvons émettre plusieurs remarques. La mélodie du vers 1 est bien à l'origine de toute la mélodie et pas seulement celle des vers 3 et 5. La strophe musicale est construite comme un discours avec une introduction, un développement et une synthèse conclusive. Pour varier son discours, Guilhem Ademar utilise l'amplification et l'abréviation qu'il cumule à la transposition, la rétrogradation, l'inversion et la permutation musicale. Le troubadour use du procédé de la *dispositio* pour organiser sa mélodie. Chacune des répétitions motivique est disposée dans l'ordre initial d'apparition. Par exemple, le motif Ib[1] entendu pendant le second hémistiche du vers 2 est entendu pendant le second hémistiche du vers 6. La *dispositio* est utilisée également pour la reproduction du nombre de sons par syllabes. Ainsi la disposition des ornementations des quatre premières syllabes du vers 2 est identique à celle des quatre premières syllabes du vers 1.

La progression est également illustrée musicalement par la diminution des ornementions au cours de la mélodie. En jouant sur l'élocution, le troubadour crée un effet particulier qui a pour conséquence un texte de plus en plus compréhensible. Ainsi, le texte des vers 5 et 6 est plus perceptible oralement que celui des quatre premiers vers. Nous relevons treize syllabes ornées de deux notes,

cinq de trois notes, quatre de quatre notes, un de cinq notes et un mélisme final de trois et deux notes. Au total, vingt-quatre syllabes sur quarante-huit sont ornées, soit un pourcentage de 50% de la mélodie totale. Les deux premiers vers comportent cinq syllabes ornées sur huit, les deux suivant quatre sur huit et les deux derniers trois sur huit. Par conséquent, nous avons un nombre dégressif de syllabes ornées et donc une mélodie comportant de moins en moins de notes. Voici un tableau présentant le nombre de notes par syllabe :

TABLEAU II-6

	SYLLABES							
	1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**
Vers 1	1	2	2	2	1	1	4	2
Vers 2	1	2	2	2	4	1	4	1
Vers 3	3	1	3	1	1	1	4	3
Vers 4	1	3	1	2	3	2	1	1
Vers 5	1	2	1	1	1	2	5	1
Vers 6	1	1	2	1	1	1	3	2

Les vers 1 à 4 comportent les quatre mélismes de quatre notes. Les accents fixes des vers 1, 2 et 3 sont soulignés par un mélisme de quatre notes sur la syllabe 7. Le quatrième mélisme de quatre notes se situe à l'intérieur du vers 2, juste avant l'unique intervalle de quinte descendante (*SI-MI*). Ce mélisme marque donc une coupure et la mise en valeur de la dernière partie du vers 2 se terminant dans le grave avec la présence de *DO*, la note basse extrême de la mélodie que nous retrouverons seulement dans le dernier vers. Ces quatre mélismes ont donc une fonction d'articulation. Les ornementations de deux notes embellissent la mélodie. Nous remarquons trois syllabes ornées à la suite dans les vers 1 et 2. Ces ornementations donnent un caractère enjoué qui sera rompu après l'intervalle de quinte descendante à la fin du vers 2.

❖

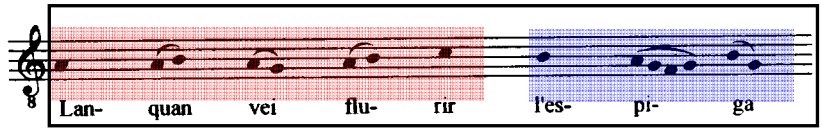
Le tissage des mots et des sons s'effectue dans cette *canso* dans l'objectif de créer une structure unitaire entre le poème et la mélodie. La lecture isolée du poème laisse entendre une construction du sens mettant en relief la section regroupant les deux derniers vers. Les vers 5 et 6 doivent capter l'attention de l'auditeur. Pour mettre en valeur le moment désiré et la différence entre les quatre premiers vers et les deux derniers, Guilhem Ademar joue sur la métrique et la versification. Pour renforcer le stimulus sonore, le contraste phonétique de la fin du vers 4 permet de rester un moment en suspension avec l'utilisation de la sonorité *–anta*. A son tour, la versification vient justifier le cheminement poétique et métrique. Les deux cadences ponctuent les deux sous-sections. La première rejoint l'assonance *–anta* et reste en suspend à la fin du vers 4 et la seconde conclut la strophe.

Le déroulement structurel est par conséquent déjà fixé par le poème lui-même. Le trouveur doit maintenant façonner les mots et les sons. A partir de l'*inventio* mélodique contenue dans le premier vers, le troubadour construit sa mélodie. Le cheminement mélodique et poétique illustre une progression. La diminution progressive du nombre de notes par syllabes, changeant la nature de l'élocution, facilite la compréhension des deux derniers vers de la strophe au moment de la performance.

C'est l'ensemble des éléments mélodiques et textuels qui crée l'équilibre et la subtilité du *trobar*. L'étude simultanée du texte et de la mélodie permet une vision globale de la création d'une chanson. La mélodie et le poème sont ici complémentaires. La mélodie est un moyen utile pour le troubadour dans l'embellissement de son discours poétique et l'assimilation de la parole pendant la performance.

EXEMPLE MUSICAL II-17

Inventio
Vers 1



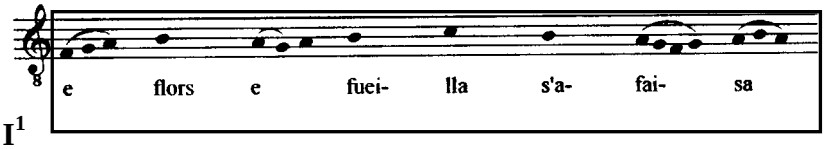
I

Ia Ib

Vers 2

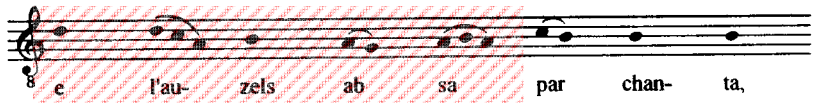
Ia^1 Ib^1

Vers 3



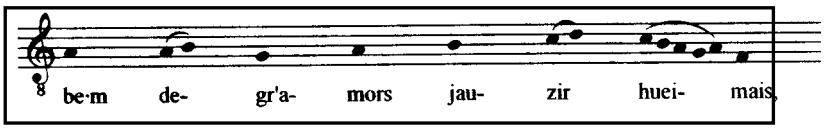
$\mathbf{I}^1$

Vers 4



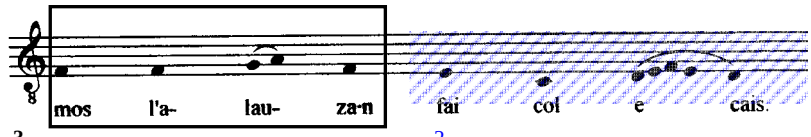
Ia^2

Vers 5



$\mathbf{I}^2$

Vers 6



$\mathbf{I}^3$ Ib^2

Chapitre 3

PEIRE RAIMON DE TOLOSA

Atressi com la candela[336]

La période d'activité de Peire Raimon de Tolosa se situe entre 1190 et 1221-1222. Originaire de Toulouse, il passa la première partie de sa vie dans la cour d'Aragon. Nous en trouvons quelques traces dans son œuvre. Le troubadour quitta la France pour l'Italie juste avant la croisade albigeoise. Ses voyages lui permirent d'établir une relation avec la famille d'Este, et notamment avec Beatrix d'Este à qui la chanson *Totztemps auch dir* est dédiée. La *vida* de Peire Raimon est conservée dans cinq manuscrits dont voici une version :

[336] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 495-500.

« *Peire Raimons de Tolosa lo viellz si fo filz d'un borges. E fetz se joglar et anet en la cort del rei Anfos d'Arragon ; e·l reis l'acuilli e·ill fetz gran honor.*

Et el era savis hom e suptils, e saup molt ben trobar e cantar e fetz bonas cansos. Ete estet en la cort del rei z del bon comte Raimon e d'En Guillem de Monpeslier, longa sason. Pois tolc moiller a Pamias, et lai difinet.

Et aqui son escriptas de las soas cansos[337]. »

La vida de Peire Raimon de Tolosa est élogieuse et met en avant ses qualités poétiques et musicales. Le troubadour était réputé pour ses performances de jongleur et de trouveur. On apprend qu'il composa de belles mélodies et des poèmes subtils. Pillet et Cartens lui ont attribué dix-huit chansons. La mélodie d'*Atressi com la candela* (P.C. 355,5) est la seule à nous être parvenue.

Néanmoins, Ismaël Fernandez de la Cuesta[338] indique dans son édition une seconde chanson avec mélodie, *Pessamen ai e consir* (P.C. 355,10), dont le texte est attribué à Peire Raimon de Tolosa. Selon le répertoire de Franck, seule la chanson *Far vuelh un nou sirventes* (P.C. 156,6) de Folquet de Romans possède le même schéma métrique[339]. *Pessamen ai e consir* est un *sirventes*. Une des caractéristiques du *sirventes* est la possibilité donnée au troubadour qui le conçoit d'exploiter une mélodie préexistante. L'adéquation des schémas métriques de certaines chansons donne aux chercheurs l'hypothèse de la pratique du *contrafactum*. La mélodie de *Pessamen ai e consir* étant perdue, certains médiévistes – notamment Fernandez de la Cuesta – en déduisirent que la mélodie a été reprise de la *canso* de Folquet de Romans.

Malgré un schéma métrique identique, nous n'avons aucune certitude sur l'emploi de cette mélodie pour le poème *Pessamen ai e consir*. Par précaution, nous ne l'avons pas incluse dans le corpus des chansons que nous avons choisi.

---

[337] Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, p. 347-348 :
« Peire Raimon de Toulouse, le Vieux, fut fils d'un bourgeois. Il se fit jongleur et s'en alla à la cour du roi Alphonse d'Aragon ; et le roi l'accueillit et lui fit grand honneur.

C'était un homme savant et subtil ; il sut bien trouver et chanter, et il fit de bonnes chansons. Il séjourna à la cour du roi, à la cour du bon comte Raimon, et, longtemps, à celle de Guilhem de Montpellier. . Puis il prit femme à Pamiers, et c'est là qu'il mourut.

Et ici sont écrites des chansons de lui. »

[338] Ismaël Fernandez de la Cuesta (éd.), *Las Cançons dels Trobadors*, Toulouse, Institut d'Etudes Occitanes de Toulouse, 1980, p. 378.

[339] István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, 2 tomes, 195 et 234 p.

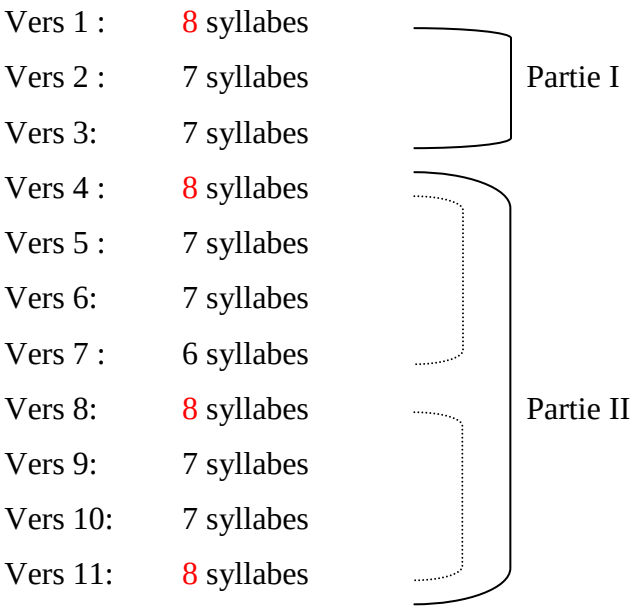
Atressi com la candela est par conséquent la seule mélodie attribuée par ses pairs à Peire Raimon de Tolosa. Elizabeth Aubrey ne prend pas en compte la chanson *Pessamen ai e consir* et évoque *Atressi com la candela* dans *The Music of the Troubadours*.

Nous étudierons l'art de *trobar* de Peire Raimon de Tolosa en trois points :

1) Le poème et la mélodie ont la même forme bipartite de trois et huit vers.
2) Le vers 4 forme avec la mélodie un marqueur sonore.
3) Le vers 1 contient l'invention mélodique. A partir de cette idée, le troubadour construit sa strophe musicale comme on pourrait le faire pour un discours poétique. Le texte et la mélodie démontrent une progression.

Le poème de la chanson *Atressi com la candela* se compose de six strophes de onze vers chacune et d'une *tornada*. Chaque strophe présente le même schéma métrique. La versification permet de distinguer une forme strophique bipartite de trois et huit vers. Les assonances changent de strophe en strophe, mais adoptent le même schéma abb**α**ccddeed[340]. L'alternance des rimes rejoint celui des assonances. En revanche, la qualité des rimes change de strophe en strophe. Seule la rime orpheline en –ire se trouve à la même place (vers 4, nommée **α**) dans les six strophes. Elle permet de distinguer deux sections dans la strophe. Le changement de mètre souligne la structure de la strophe. Les vers sont en hétérométrie car nous observons trois mètres différents. Les octosyllabes marquent deux parties de trois et huit vers et deux sous-sections de quatre vers dans la seconde partie :

[340] Nous nommons ***α*** la rime orpheline en *–ire* du vers 4 car elle est la seule constante interstrophique du poème. Nous la mettons donc en relief.



Le tableau suivant résume la versification des strophes :

TABLEAU II-7

	METRIQUE			*RIMES*								
Vers	**Nombre de syllabes**	**Césures**	**Accents fixes**	**Assonances**[341]							**Disposition des rimes**	**Alternance des rimes**
1	8	4/5	7	***–ela***	*–atge*	***–eia***	*–ia*	***–eia***	*–atge*	-	a	féminine
2	7	-	7	*–ui*	*–en*	*–ir*	*–er*	*–ir*	*–en*	-	b	masculine
3	7	-	7	*–ui*	*–en*	*–ir*	*–er*	*–ir*	*–en*	-	b	m
4	8	4/5	7	***–ire***	***–ire***	***–ire***	***–ire***	***–ire***	***–ire***	-	**α**	f
5	7	-	7	*–en*	*–ir*	*–er*	*–ir*	*–en*	*–ui*	-	c	m
6	7	-	7	*–en*	*–ir*	*–er*	*–ir*	*–en*	*–ui*	-	c	m
7	6	-	5	*–atge*	***–eia***	*–ia*	***–eia***	*–atge*	***–ela***	-	d	f
8	8	4/5	6	*–atge*	***–eia***	*–ia*	***–eia***	*–atge*	***–ela***	***–ela***	d	f
9	7	-	7	*–en*	*–ir*	*–er*	*–ir*	*–en*	*–ui*	*–ui*	e	m
10	7	-	7	*–en*	*–ir*	*–er*	*–ir*	*–en*	*–ui*	*–ui*	e	m
11	8	4/5	7	*–atge*	***–eia***	*–ia*	***–eia***	*–atge*	***–ela***	***–ela***	d	f

[341] Sont en jaune les rimes enrichies, en gras les rimes riches et normalement les rimes suffisantes.

Le sens de chaque strophe de la *canso* est lui aussi organisé selon une structure bipartite de trois et huit vers. La seconde partie développe l'idée annoncée dans les trois premiers vers et se scinde en deux sous-sections de quatre et quatre vers, ce qui donne un cheminement de trois et (quatre+quatre) vers.

L'auteur introduit son sujet par la métaphore de la chandelle pendant les trois premiers vers. Peire use de l'image de la chandelle qui se consume pour illustrer son état d'âme. La chandelle présente un paradoxe : le troubadour brille en public mais se consume intérieurement. Le sujet poétique n'est guère original ; nous retrouvons sans cesse dans les *cansos* cette souffrance intérieure causée par l'intensité de l'amour. L'originalité de ce début de chanson réside dans la comparaison allégorique et morale. Dans la seconde partie de la strophe, Peire développe le motif des trois premiers vers.

La strophe II commence par « car » pour expliquer les deux derniers vers de la strophe précédente. Le vers 4 annonce une conséquence avec « donc » : il ne désire pas donc il ne doit pas céder face à la souffrance. Les vers 8 à 11 expliquent que c'est la dame qui lui cause du mal mais c'est une épreuve voulue par la cour d'amour.

La strophe III commence aussi par « donc », la conséquence de la strophe précédente. Les vers 4 à 8 exposent ce que le poète doit être pour sa dame. Les vers 8 à 11 expliquent son attitude.

Le début de la strophe IV raconte une anecdote (l'accueil amoureux, vers 1 à 3). Cette histoire lui permet d'argumenter sur sa folie déjà évoquée dans la seconde partie de la strophe III.

La strophe V adopte le déroulement d'une antithèse. En effet, le troubadour évoque la possibilité de quitter sa dame aux trois premiers vers et ceci pour un plus grand bonheur auprès d'une autre. Les vers 4 à 8 répondent à ce doute : Peire ne connaît aucune dame pouvant l'égaler. Les vers 8 à 11 confirment finalement l'appartenance à sa dame.

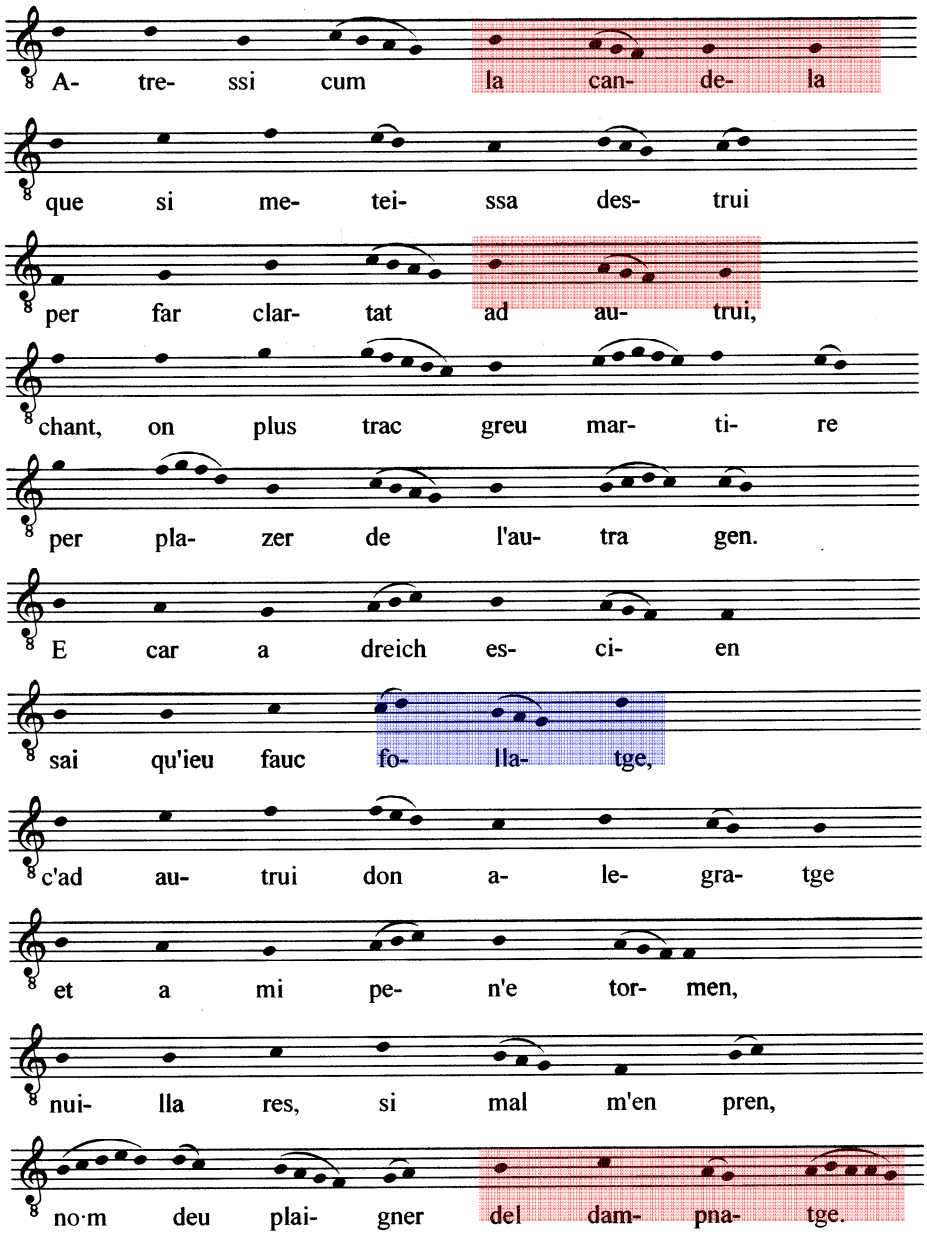
Le début et la fin de la *canso* sont mis en relation avec l'utilisation d'une figure de style. Dans la première strophe, Peire emploie une métaphore et dans la dernière, une apostrophe. L'auteur personnalise la chanson pour proclamer son message au roi d'Aragon. Sur ce passage, nous nous apercevons que la raison (*razo*) du poème n'est pas seulement la louange de sa dame mais également la reconnaissance de son art par le roi d'Aragon. Les vers 5 et 6 constituent l'objet

du message. Les vers 7 à 11 préconisent la discrétion envers la dame. Nous remarquons dans le dernier vers une comparaison de la dame avec une étoile. Cette comparaison nous rappelle la métaphore de la chandelle au début de la strophe I. L'étoile est également un élément lumineux, mais se différencie de la chandelle par son caractère éternel[352]. Les deux termes se situent à la fin du vers et présentent la même assonance rimique. La concordance entre la chandelle et l'étoile est donc évidente.

La mélodie suit la structure donnée par le cheminement poétique. Les cadences, la courbe mélodique et les répétitions musicales sont des procédés utilisés par Peire pour mettre en valeur la forme. La mélodie est en mode de *sol* authente. Nous distinguons trois cadences fermées sur la finale *SOL*. La première est placée à la fin du vers 1 et souligne la fin de l'invention musicale. La deuxième est entendue à la fin du vers 3 : la mélodie est semblable à la cadence du vers 1. Elle met en valeur la fin de la première section musicale. La troisième cadence fermée conclut la strophe musicale. A la fin du vers 7, la cadence ouverte et suspensive permet une articulation entre les deux sous-sections de la seconde partie. L'intervalle de quinte ascendante formée par la finale du mode et le *ré* attire l'attention de l'auditeur en lui donnant envie d'entendre la suite de la mélodie. Les cadences fermées sont surlignées en rouge et la cadence en bleu sur l'exemple musical II-18 page 140 :

[352] L'étoile symbolise également la Vierge Marie.

EXEMPLE MUSICAL II-18



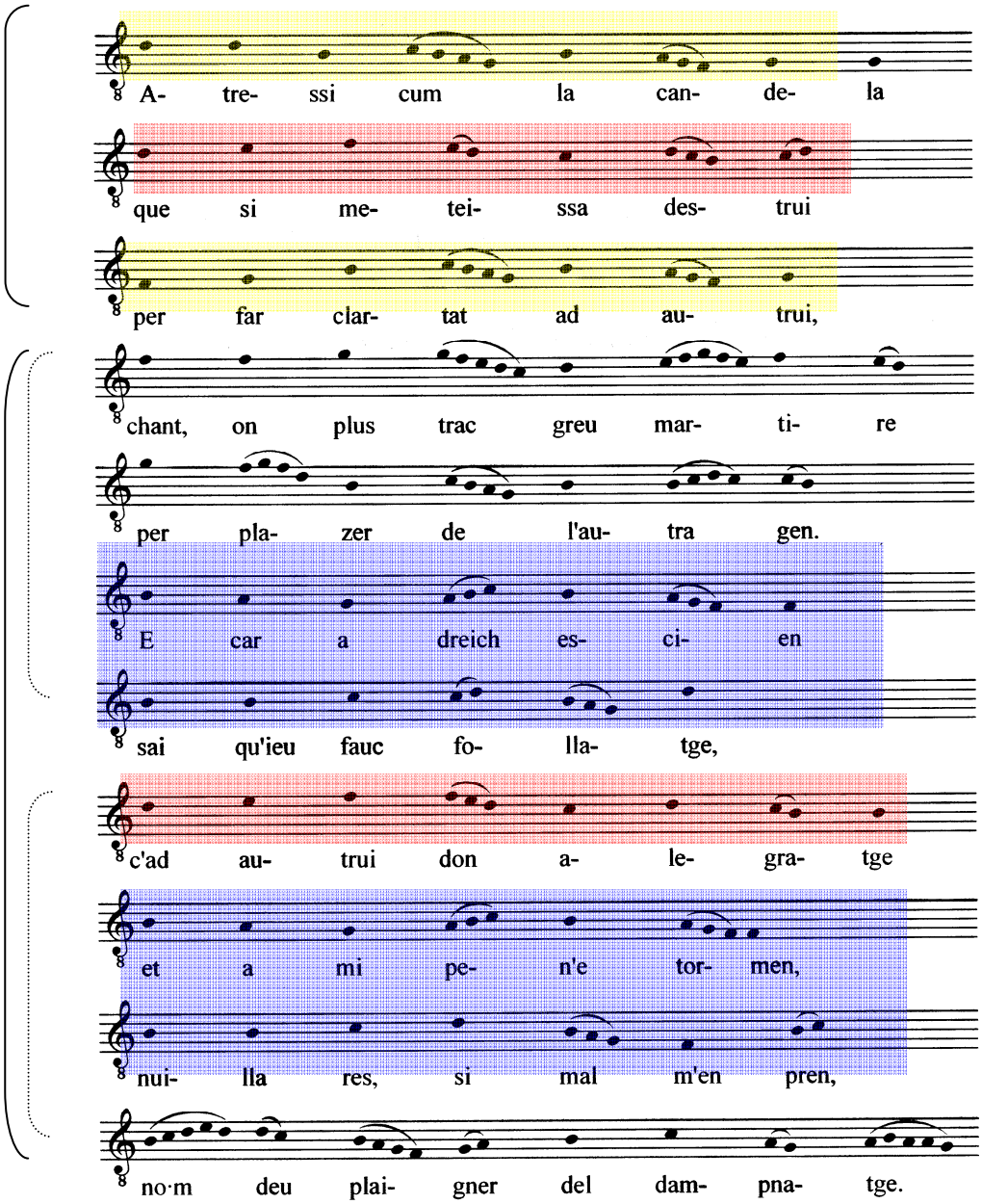
Le changement de section musicale est également mis en relief par un contraste dans la courbe musicale. L'intervalle de neuvième ascendant entre les vers 3 et 4 et l'utilisation de l'aigu de l'ambitus pendant le vers 4 et le début du vers 5 permet de distinguer oralement la forme bipartite.

Les vers 4 et 11 sont les seuls à comporter deux mélisme de cinq sons. La place de ces ornementations est par conséquent stratégique en appartenant

uniquement à la seconde section mélodique. La première syllabe des vers présente un son sauf pour le dernier vers où nous relevons un mélisme de cinq sons. Ce contraste annonce la fin de la strophe musicale.

La reprise de la mélodie du vers 2 pendant le vers 8 rend audible l'articulation des deux sous-sections de la seconde partie musicale. C'est la seule répétition de la mélodie du vers 2. La mélodie des vers 2 et 8 est surlignée en rouge :

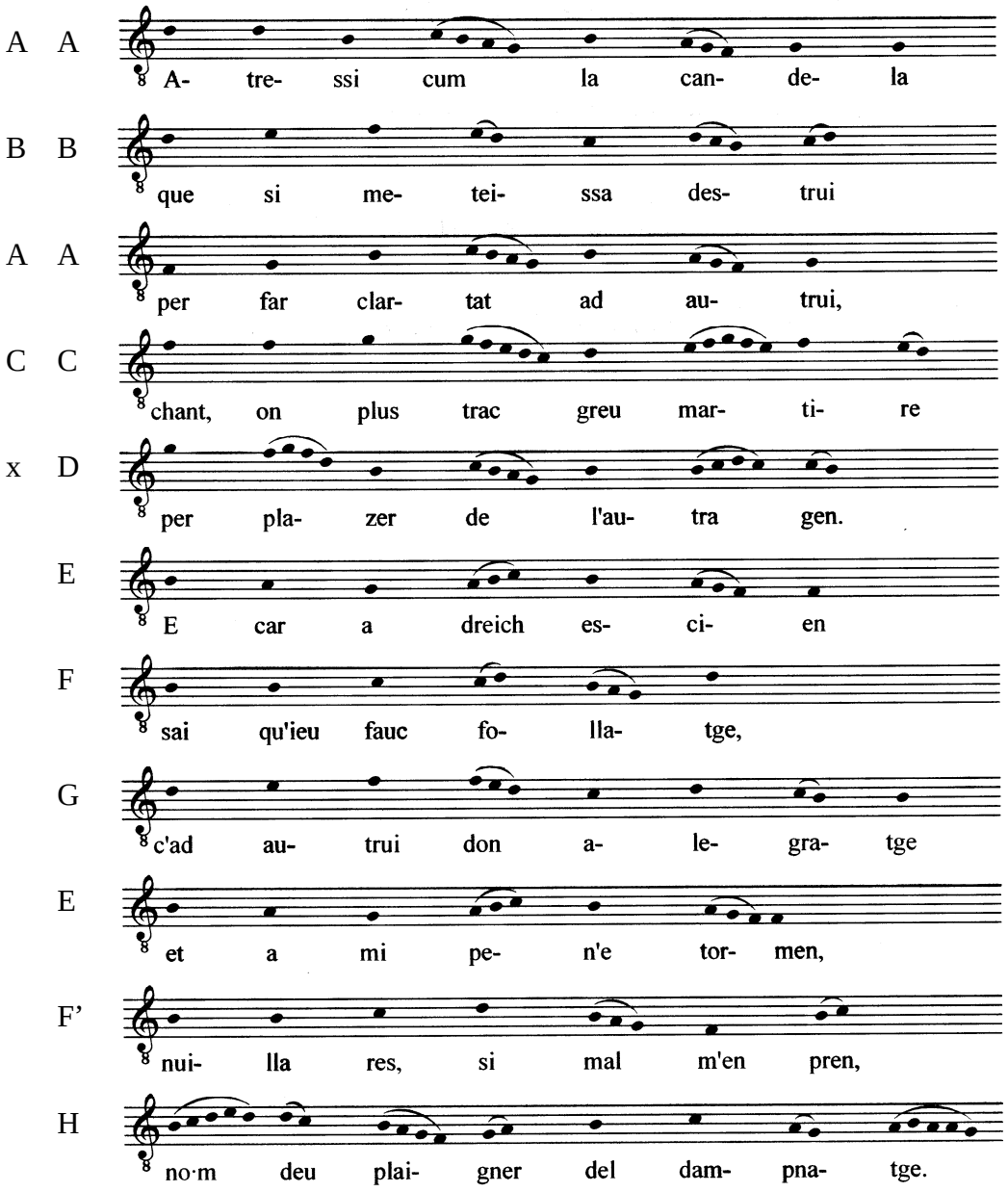
EXEMPLE MUSICAL II-19



Dans cette *canso*, c'est l'ensemble des procédés qui permettent de distinguer la forme musicale car ils sont complémentaires. Pris séparément, ils ne pourraient pas suffire pour comprendre oralement la structure strophique. L'articulation des cadences, de la courbe mélodique et des reprises musicales soulignent avec une extrême cohérence la structure poétique du texte.

Elizabeth Aubrey donne pour cette mélodie la même structure que les deux chansons précédemment étudiées, c'est-à-dire ABACx avec une sous-structure A/B/A'/C/DEFGEF'H. Cette forme met en valeur la répétition de la mélodie du vers 1 au vers 3 mais ne correspond pas au cheminement poétique :

EXEMPLE MUSICAL II-20



Le vers 4 forme avec la mélodie un marqueur sonore. Le contraste avec les autres vers est donné par la versification et la courbe mélodique. La rime orpheline d'assonance *–ire* crée un événement strophique et interstrophique car c'est la seule constante du *rimarium*. Elle crée donc un stimulus sonore. Le dernier terme du vers 4 de chaque strophe résume le déroulement de la *canso* :

I. : *martyre*
II. : *desire*
III. : *servire*
IV. : *aucire* (mourir)
V. : *cossire* (réfléchir, penser)
VI. : *dire*

Chaque terme définit l'idée forte de la strophe. La première strophe met en avant le martyre du troubadour, la deuxième son amour et donc son désir, la troisième sa fidélité, la quatrième sa volonté de mourir d'amour, la cinquième le fait qu'il a réfléchi avant de s'abandonner à elle et enfin la dernière où il envoie sa chanson au roi d'Aragon.

La courbe mélodique renforce la mise en relief déjà exercée par la versification et le sens du texte avec quatre procédés :

1. Premièrement, nous relevons le plus grand intervalle de la mélodie entre les vers 3 et 4 formant la neuvième ascendante *SOL fa*. Il est rare de trouver un aussi grand intervalle disjoint dans une mélodie de troubadour.
2. Deuxièmement, le vers 4 est le moment le plus aigu de la *canso* avec un ambitus restreint dans l'aigu. Dans le début du vers 5, la courbe mélodique redescend vers le médium du mode. Les deux dernières notes du vers 3 (*FA SOL*) sont reprises à l'octave supérieure au début du vers 4. Ainsi, l'auteur change d'octave dans le vers 4 en exploitant l'aigu du mode de *sol*, soit l'espace entre le *do* et le *sol*.
3. Troisièmement, nous relevons deux mélismes de cinq notes sur les syllabes 4 et 6 du vers 4. Dans cette mélodie, c'est l'ornementation la plus longue pour une syllabe. Nous ne retrouvons pas de mélisme de cinq notes

avant le dernier vers de la strophe, vers le plus orné parce que conclusif. Le mélisme de 5 notes porte donc la fonction d'articulation entre les strophes et à l'intérieur de chaque strophe. Cette ornementation met en relief la structure strophique bipartite de 3 et 8 vers.

4. Quatrièmement, tous les vers de la strophe nous font entendre le *SI*, sauf le vers 4.

Le contraste opéré pendant le vers 4 permet de mettre en avant la structure bipartite de trois et huit vers de la strophe en plaçant l'apogée mélodique au vers 4. Les éléments de la courbe mélodique (l'intervalle de neuvième ascendante, le mélisme de cinq notes, l'utilisation de l'aigu, l'absence du *SI*) valorisent le moment formé par le vers 4.

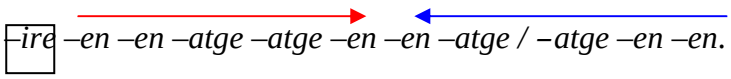
Les constructions mélodiques et poétiques adoptent le déroulement du discours ainsi que certains procédés rhétoriques. Le *rimarium* de la chanson est extrêmement bien élaboré et démontre une progression logique dans l'apparition des assonances. Dominique Billy a étudié les réseaux rimiques composites de cette chanson et parle de « structure intriquée »[353]. Istvan Franck qualifie les strophes de *coblas capcaudadas*, contrairement à Dominique Billy qui leur donne une double nomination : « Les *coblas* I−III et IV−VI sont ainsi *capcaudadas* (avec double concaténation), I/VI, II/ V et III/IV *retrogradadas* »[354]. Elles sont *capcaudadas* car l'assonance du dernier vers de la strophe est reprise dans la strophe suivante et *retrogradadas* car nous observons un processus de rétrogradation ordonné illustré par le tableau II-8 page 146. La barre rouge entre les vers 9 et 10 de la strophe III marque le début de la rétrogradation. Voici un schéma des assonances répertoriées par couleur dont nous retirons la *tornada* car elle reprend les quatre dernières assonances de la strophe VI :

[353] Dominique Billy, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l'Association d'Etudes Occitanes, 1989, p. 154-155.
[354] Idem, *op. cit.*, p. 154.

TABLEAU II-8

		STROPHES					
		I	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**
VERS	**1**	*–ela*	*–atge*	*–eia*	*–ia*	*–eia*	*–atge*
	2	*–ui*	*–en*	*–ir*	*–er*	*–ir*	*–en*
	3	*–ui*	*–en*	*–ir*	*–er*	*–ir*	*–en*
	4	*–ire*	*–ire*	*–ire*	*–ire*	*–ire*	*–ire*
	5	*–en*	*–ir*	*–er*	*–ir*	*–en*	*–ui*
	6	*–en*	*–ir*	*–er*	*–ir*	*–en*	*–ui*
	7	*–atge*	*–eia*	*–ia*	*–eia*	*–atge*	*–ela*
	8	*–atge*	*–eia*	*–ia*	*–eia*	*–atge*	*–ela*
	9	*–en*	*–ir*	*–er*	*–ir*	*–en*	*–ui*
	10	*–en*	*–ir*	*–er*	*–ir*	*–en*	*–ui*
	11	*–atge*	*–eia*	*–ia*	*–eia*	*–atge*	*–ela*

Le retour systématique de la rime orpheline *–ire* du vers 4 laisse entrevoir la haute préoccupation structurelle du troubadour. Cette rime est le point de départ d'une « session » rimique interstrophique. Nous prenons la première session en exemple, elle commence au vers 4 de la strophe I et se termine au vers 3 de la strophe II :



La flèche bleue indique la rétrogradation des assonances. Nous relevons cinq rimes suivies formant entre elles un miroir par la rétrogradation. Le poème compte cinq sessions rimiques complètes adoptant le même schéma que la strophe I exposé ci-dessus. Nous relevons une sixième session formée par le début de la strophe I (vers 1 à 3) et la fin de la strophe VI (vers 5 à 11). Voici les deux sections de la session incomplète formée par la première partie de la strophe I et la seconde partie de la strophe VI :

Strophe I, vers 1 à 3 : *–ela –ui –ui*
b a a

Strophe VI, vers 4 à 11 : *–ire –ui –ui –ela –ela –ui –ui –ela*
α a a b b a a b

La strophe VI vient donc compléter la fin de la session rimique de la strophe I. Le troubadour emploie donc l'ordre artificiel du discours car il commence par la fin, l'ordre naturel étant de commencer par le début[355]. Ainsi, la structure interstrophique n'est dévoilée qu'à la fin de la *canso*. Les sessions rimiques forment les maillons de la chaîne structurelle à l'échelle du poème. La découverte de ces cinq sessions complètes nous amène à voir une structure en miroir, le centre se situant entre les vers 9 et 10 de la strophe III. La rétrogradation est parfaite à partir du vers 10, en laissant la session incomplète. Nous avons donc plusieurs réseaux de concordances à des échelles différentes :

- entre la première et la dernière strophe (session partagée)
- entre les cinq sessions qui se suivent (miroir parfait)
- à l'intérieur des six sessions, si l'on reconstitue la 6e (miroir parfait)
- entre chaque strophe indépendamment des sessions par la rime orpheline en *–ire*, seule constante du *rimarium*

Une structure aussi élaborée peut susciter quelques hypothèses. Nous avons deux structures en miroir à deux échelles différentes et la présence du chiffre cinq : cinq sessions qui se suivent formant un miroir et à l'intérieur de chacune, un miroir de cinq fois deux assonances. Le symbole du miroir était très fort à cette époque dans la structure, mais également par l'objet lui-même. Le miroir était l'objet offert par l'amant qu'il pouvait être gravé de scènes courtoises et notamment de cinq pétales de roses. Le chiffre cinq symbolise l'union : c'est le nombre nuptial et son symbolisme était largement répandu. Il est également l'union de deux et trois, le chiffre pair représentant la femme, le chiffre impair l'homme. Le chiffre cinq est également connu pour ses valeurs courtoises. Il fait référence aux cinq sens et aux cinq qualités courtoises. La récurrence de ce chiffre

[355] Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle, recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion, 1962, p. 55.

exclut l'hypothèse du hasard. C'est un choix voulu par l'auteur car le déroulement structurel de la chanson est fondé sur celui-ci.

L'argumentation de la *canso* est très bien structurée en adoptant celui du discours. Voici le déroulement de la *canso* :

I. Exorde : martyre/épreuve
II. Argument 1 : amour jusqu'à la mort
III. Argument 2 : fidélité et dévouement
IV. Argument 3 : *razo* de l'amour (retour dans le passé)
V. Contre-argument : il a essayé de trouver mieux sans succès
VI. Conclusion : bonheur et joie –*gaugens*
VII. *Tornada* : dédicace anonyme

Nous observons une relative simplicité des modes et des temps. La majorité des verbes de la *canso* sont conjugués au présent de l'indicatif. Le retour dans le passé de la strophe IV est clairement mis en évidence par l'utilisation du prétérit. En l'absence de requête courtoise, nous avons un emploi du subjonctif très restreint. Le conditionnel II de la strophe V marque bien le contre-argument. L'auteur commence au présent, poursuit au futur, puis au passé, revient au présent pour conclure au futur. Il y a donc une réelle rupture entre les strophes III et IV où le poète passe du futur au passé pour reprendre un enchaînement ordinaire par la suite – passé/ présent/ futur.

Le déroulement de la mélodie démontre également une progression. A partir de l'*inventio* musicale contenue dans le vers 1, Peire crée le reste de la mélodie. Etudions le processus des répétitions musicales dans le cadre de la structure bipartite résumé sur l'exemple musical II-30 de la page 157.

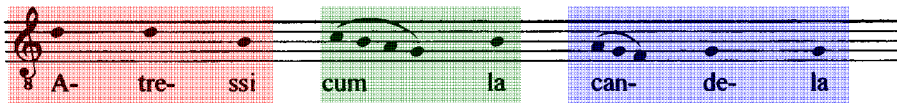
La première section forme une première période musicale. Elle est constituée de trois phrases suivant la démarcation des vers. La troisième est semblable à la première. L'invention mélodique se scinde en trois parties suivant la prosodie du vers. Le premier hémistiche contenant les syllabes 1 à 3 donne le premier motif. Il est caractérisé par l'utilisation de l'espace mélodique formé par

la tierce *ré-SI*. Le deuxième motif est entendu pendant les syllabes 4 et 5 et contient le tétracorde *do-SI-LA-SOL*. Le troisième motif comporte les trois dernières syllabes et se distingue par le tétracorde *SI-LA-SOL-FA* :

EXEMPLE MUSICAL II-21

***Inventio* (I)**

Vers 1



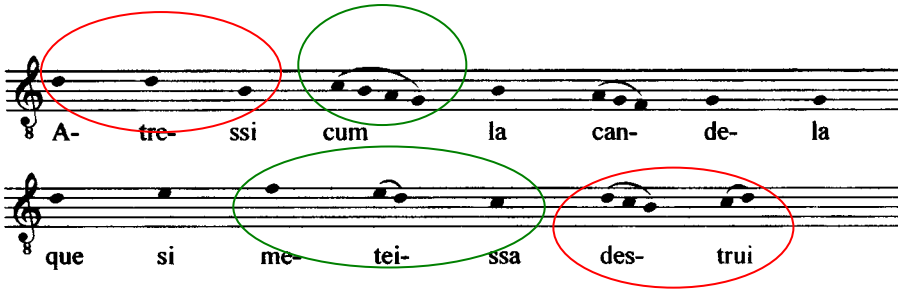
Ia Ib Ic

La mélodie du vers 2 est conçue à partir de l'*inventio*. Sur la première syllabe, Peire reprend le *ré*. Le mouvement mélodique est inversé : au lieu de descendre vers le *SI* sur la troisième syllabe, le troubadour monte au *fa*. Ainsi, le tétracorde *do SI LA SOL* entendu syllabe 4 du vers 1 est repris à la quarte supérieure et sous la forme d'une diérèse sur les syllabes 3 à 5 du vers 2. Sur les syllabes 6 et 7, la tierce *ré-SI* du motif Ia est réutilisée sous la forme d'une variation :

EXEMPLE MUSICAL II-22

Vers 1

Vers 2



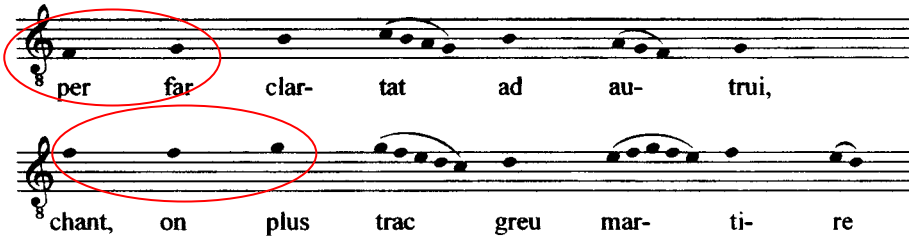
La mélodie du vers 3 est une variation de celle du vers 1. La mélodie des deux premières syllabes change : le motif Ia n'est pas repris et l'ambitus se restreint à la quinte *do-FA*.

Dans les trois premières syllabes du vers 4, le troubadour reprend la mélodie des deux premières syllabes du vers 3 à l'octave supérieure et amplifiée par une prosthèse (*fa*). A partir de ce motif, le troubadour continue son discours musical dans l'aigu de l'échelle :

EXEMPLE MUSICAL II-23

Vers 3

Vers 4



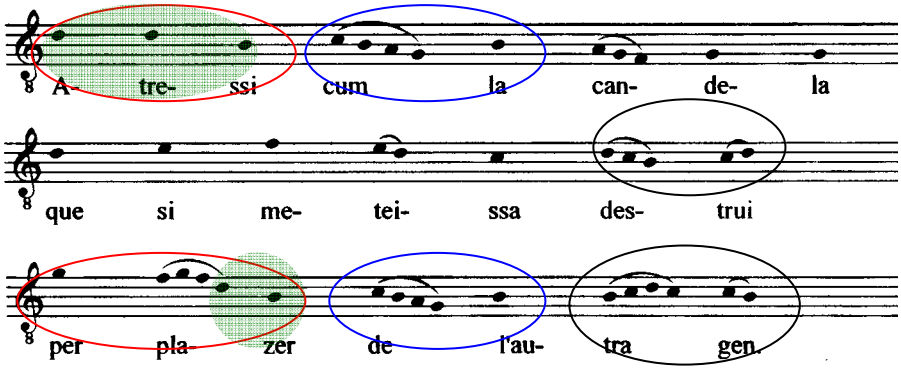
La mélodie du vers 5 est construite à partir de celle des vers 1 et 2. Sur les trois premières syllabes, nous entendons une variation du motif Ia. La reprise de l'intervalle *ré-SI* permet de percevoir le rapport avec le motif initial. Le motif Ib est réentendu pendant les syllabes 4 et 5. La mélodie des syllabes 6 et 7 est une variation de celle des syllabes 6 et 7 du vers 2. La formule est amplifiée par la prosthèse du *SI* et l'épenthèse du do sur la dernière syllabe. Le mouvement mélodique est inversé :

EXEMPLE MUSICAL II-24

Vers 1

Vers 2

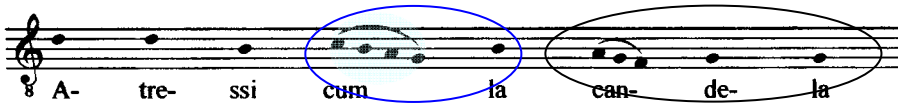
Vers 5



La mélodie du vers 6 présente une variation de Ib et une de Ic. Le tétracorde *do SI LA SOL* est repris sous la forme d'une diérèse et dans un état rétrogradé pendant les syllabes 3 et 4 du vers 6 (surlignée en bleu clair sur l'exemple II-25 page 151). La mélodie des syllabes 6 et 7 est une abréviation de Ic par l'apocope de la dernière syllabe. Le *SOL* de la syllabe 7 du vers 1 devient un *FA* sur la syllabe 6 du vers 6 :

EXEMPLE MUSICAL II-25

Vers 1

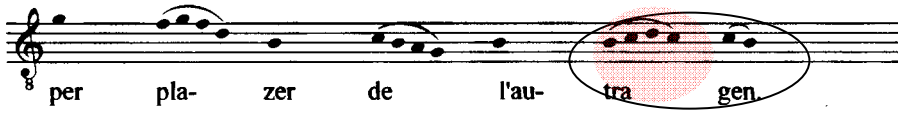


Vers 6

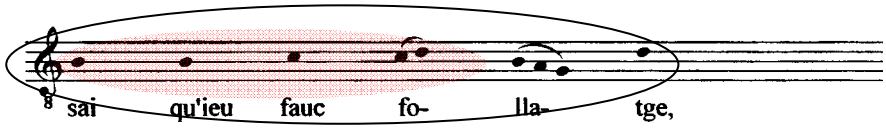
La mélodie du vers 7 est une variation du motif Ib[2] entendu à la fin du vers 5. La mélodie de la syllabe 6 du vers 5 est reprise sous la forme d'une diérèse pendant les syllabes 1 à 4 du vers 7 :

EXEMPLE MUSICAL II-26

Vers 5



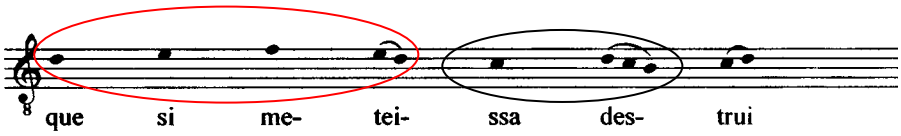
Vers 7



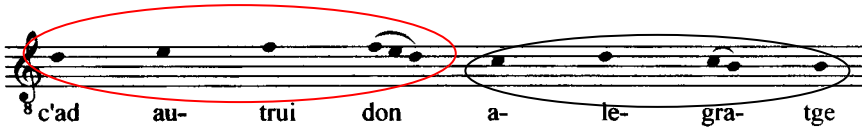
La mélodie du vers 8 est une variation de celle du vers 2. Elle est amplifiée par l'épenthèse du fa sur la syllabe 5. La mélodie des syllabes 5 et 6 du vers 2 est reprise sont la forme d'une diérèse pendant les syllabes 5 à 8 :

EXEMPLE MUSICAL II-27

Vers 2



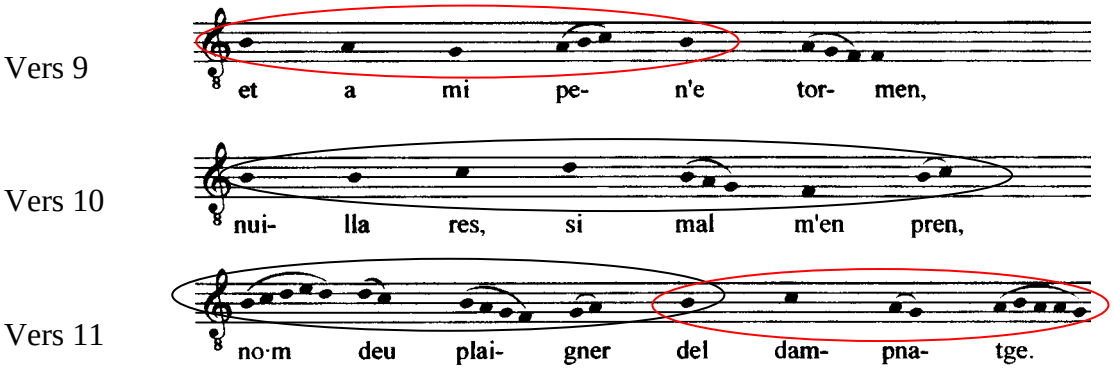
Vers 8



La mélodie des vers 6 et 7 est reprise pendant les vers 9 et 10. La répétition du vers 10 observe deux changements : la syncope du *do* sur la syllabe 4 et la variation mélodique sur les deux dernières syllabes.

La mélodie du vers 11 reprend celle des vers 9 et 10. Pendant les syllabes 1 à 5, nous entendons une variation de la mélodie du vers 10 sous la forme d'une synérèse. La montée au mi est ajoutée. La reprise de la mélodie du vers 9 se chevauche d'une syllabe avec celle du vers 9. C'est une rétrogradation des syllabes 1 à 5 :

EXEMPLE MUSICAL II-28



Cette étude des motifs musicaux confirme le fait que la mélodie du vers 1 est à l'origine de toute la strophe. Le déroulement des répétitions démontre une progression. Pour varier son discours, Peire reprend les procédés rhétoriques de l'amplification et de l'abréviation. A ceux-ci, il combine, la transposition, la rétrogradation, l'inversion et la permutation musicale.

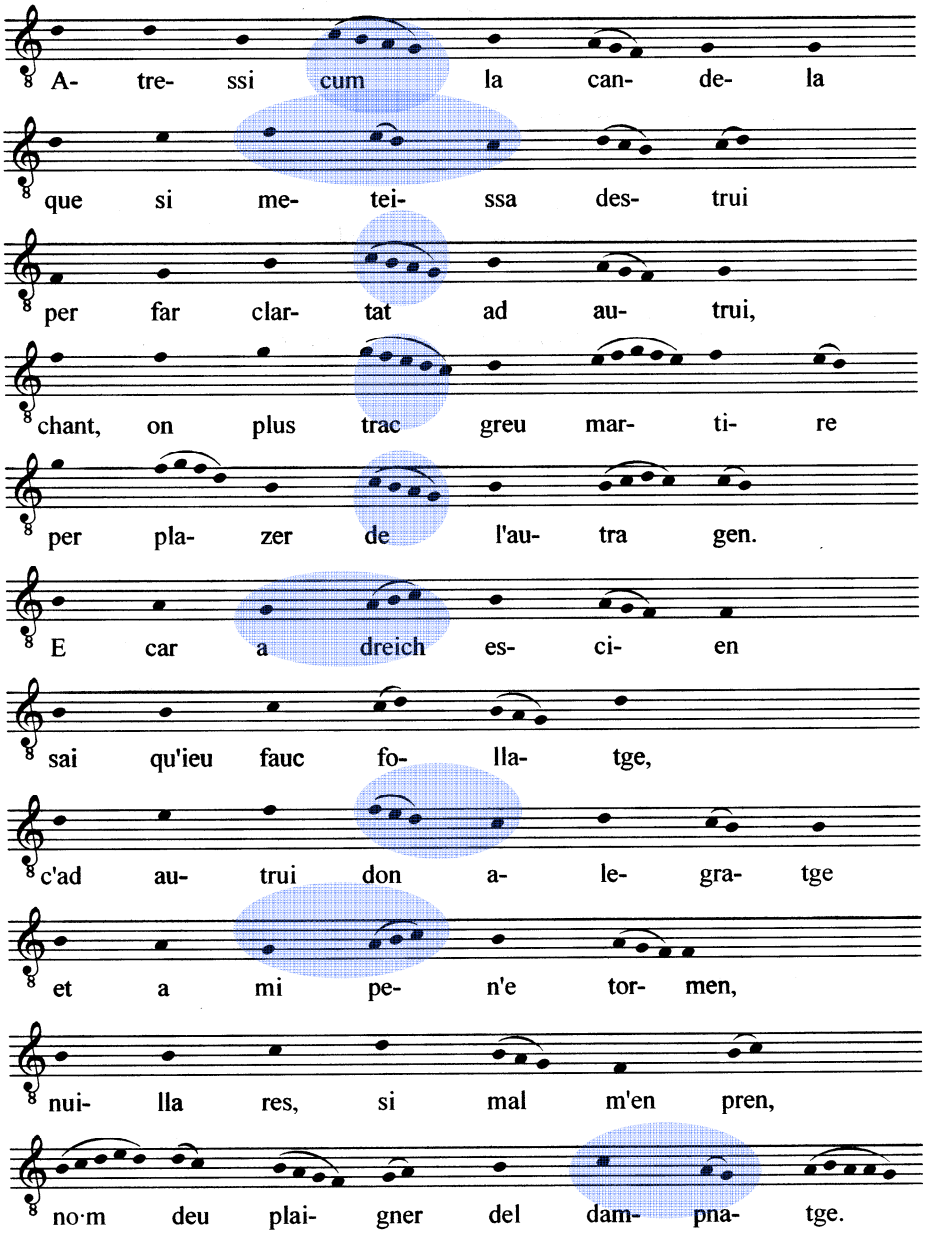
La chanson prend le déroulement d'un discours emprunté à la rhétorique avec une introduction, un développement argumentaire et une conclusion. L'organisation métrique est en contraste avec celle du *rimarium*. Nous relevons deux échelles structurelles : interstrophique avec l'enchaînement des *rimarium* et intrastrophique avec le déroulement métrique, mélodique et poétique.

L'originalité de la courbe mélodique de cette *canso* est de combiner les répétitions à deux échelles différentes : celle du vers et celle du groupe de syllabes. Nous relevons assez fréquemment la reprise d'un vers dans les chansons

de troubadours mais le nombre important de répétitions intégrales de vers rend la chanson singulière.

Peire use du procédé de la *dispositio*. Le motif Ib et ses variations interviennent toujours au même endroit dans le vers : sur la syllabe 4 hormis dans le dernier vers. Lorsque le motif est repris sous la forme d'une diérèse, il peut également occuper les syllabes 3 ou/et 5. Ainsi, le tétracorde *do-SOL* ou sa transposition *fa-do* porte la fonction de point de repère dans le déroulement du discours musical. Pendant le vers 4, nous entendons l'enchaînement mélodique *fa mi ré do* dans le cadre du pentacorde *sol-do* :

EXEMPLE MUSICAL II-29



La mélodie et le texte se rejoignent en trois points : le déroulement structurel formant la structure bipartite de trois et huit vers, la mise en relief du vers 4 et une élaboration reprise de la rhétorique. Ces points de convergence sont liés et se renforcent les uns et les autres. En outre, la répétition métrique exercée aux vers 1, 4, 8 et 11 crée une proportion dans la strophe. L'architecture musico-poétique et ainsi soulignée.

La mise en relief du vers 4 annonce une seconde section mélodique tout en illustrant le sommet lyrique de la *canso*. Celle-ci est vérifiée par les éléments métriques, rimiques et poétiques. Le développement (vers 4 à 11) se scinde en deux sous-sections de quatre vers chacune mises en avant par la répétition de la mélodie du vers 2 au vers 8 ainsi que la répétition de celle des vers précédents (6 et 7). La seconde sous-section condense l'ordre des répétitions comme une strette et annonce ainsi, le vers 11 conclusif. La seconde partie se termine par une cadence fermée sur la finale du mode : le *SOL*.

La métrique et la versification montrent un déroulement complexe illustré par deux échelles structurelles : strophique et interstrophique. Cet indice concernant la complexité de la *canso* se reflète sur la mélodie qui présente aussi une structure bipartite selon un cheminement emprunté à la rhétorique.

La forme ABACx ne semble pas appropriée pour cette mélodie. Cette forme a été également donnée pour les deux chansons précédentes. Or les trois chansons n'ont pas du tout le même cheminement :

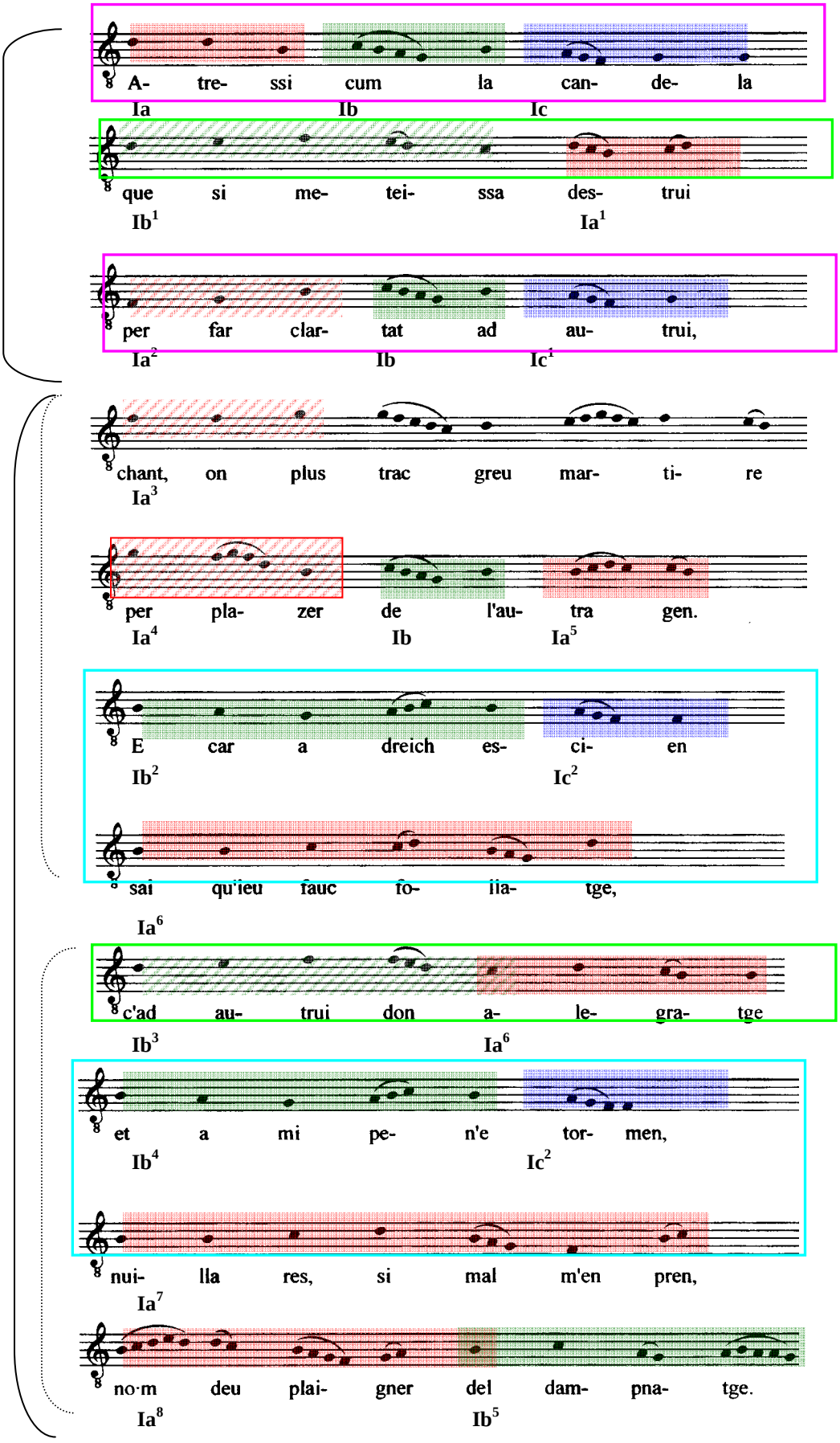
Cuendas razos novelhas e plazens	**A/B/A'/C/DE**	ABACx
Lanquan vei flurir l'espiga	**A/B/A'/C**/A''E	ABACx
Atressi com la candela	**A/B/A'/C/DEFGEF'H**	ABACx

Par cette formulation, les trois chansons se rejoignent dans le déroulement des quatre premiers vers. En revanche, nous avons mis en évidence la répétition du motif principal lors des six vers de la strophe dans *Lanquan vai flurir l'espiga* ainsi que la différence avec *Cuendas razos novelhas e plazens* sur l'agencement motivique. Pour la chanson *Atressi com la candela*, la cadence fermée sur la finale *SOL* à la fin du vers 3 souligne la fin de la première section musicale. Par conséquent, le x représentant les sept derniers vers n'est pas assez explicite. Cette

formulation ne met pas en relief la structure bipartite mise en avant par le sens du texte, la versification et la modalité et ne rend pas compte des répétitions à l'échelle du motif.

Pour conclure l'étude de cette chanson, nous insisterons sur la grande érudition poétique et musicale de Peire Raimon de Tolosa. Sa subtilité est prouvée par son habileté à tisser son et sens. L'imbrication logique des éléments musicaux et poétiques révèle ainsi un type de construction comme une grille mémorisable où sont disposés les éléments essentiels à partir desquels s'articule et s'élabore le reste de la composition.

EXEMPLE MUSICAL II-30



Chapitre 4

PISTOLETA

Ar agues eu mil marcs de fin argen[356]

La période d'activité de Pistoleta se situa probablement entre 1205 et 1248. D'après sa *vida*, il fût un homme de peu de valeur, mais composa de « gracieuses mélodies » :

[356] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 501-504.

« *Pistoleta si fo cantaire de N'Arnaut de Maruoill e fo de Proenssa. E pois venc trobaire e fez cansos com avinens sons ; e fo ben gravitz entre la bona gen ; mais hom fo de pauc solatz e de paubra enduta e de pauc vaillimen. E tolc moiller a Marseilla, e fetz se mercadier, e venc rics e laisset d'anar per cortz. E fez aquestas cansos*[357]. »

Nous ignorons si Pistoleta était le chanteur d'Arnaut de Mareuil comme l'indique sa *vida*. En tout, nous avons onze chansons de cet auteur : sept *cansos*, un *sirventes-canso*, un *sirventes* et deux *tensos*. *Ar agues eu mil marcs de fin argen* (P. C. 372,3) est la seule chanson de Pistoleta à être parvenue avec la mélodie. Erich Niestroy la qualifie de *sirventes*[358]. Le poème est accompagné de deux mélodies complètes. La première est issue du chansonnier X, f° 82r[359] ; la seconde du chansonnier Cangé, f°125r[360]. Pour la composition d'un *sirventes*, Raimon Vidal propose d'utiliser une mélodie préexistante. A notre connaissance, nous n'avons aucune mention d'un *contrafatum* concernant l'une ou l'autre des mélodies.

Dans la chanson de Pistoleta, le rapport entre les mots et le son s'effectue en cinq points que nous étudierons successivement :

1) Les deux mélodies suivent l'organisation structurelle du poème.
2) Le vers 5 constitue un moment poétique important. Dans les deux mélodies, des éléments musicaux sont cumulés pour faire ressortir acoustiquement ce passage.

---

[357] Edition et traduction issues de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, p. 32 : « Pistoleta fut le chanteur d'Arnaut de Mareuil ; il était de Provence. Puis il devint troubadour et fit des chansons avec de gracieuses mélodies ; il fut bien accueilli dans la bonne société. Mais ce fut un homme de peu de conversation, de pauvre apparence, et de faible valeur. Et il prit femme à Marseille, se fit marchand et devint riche, et cessa d'aller par les cours. Et il composa ces chansons. »

[358] Erich Niestroy, *Der Trobador Pistoleta*, Halle, Niemeyer, 1914, Beihefte zur « Zeitschrift für romanische Philologie », Heft 52.

[359] Le chansonnier X dit de *Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050.

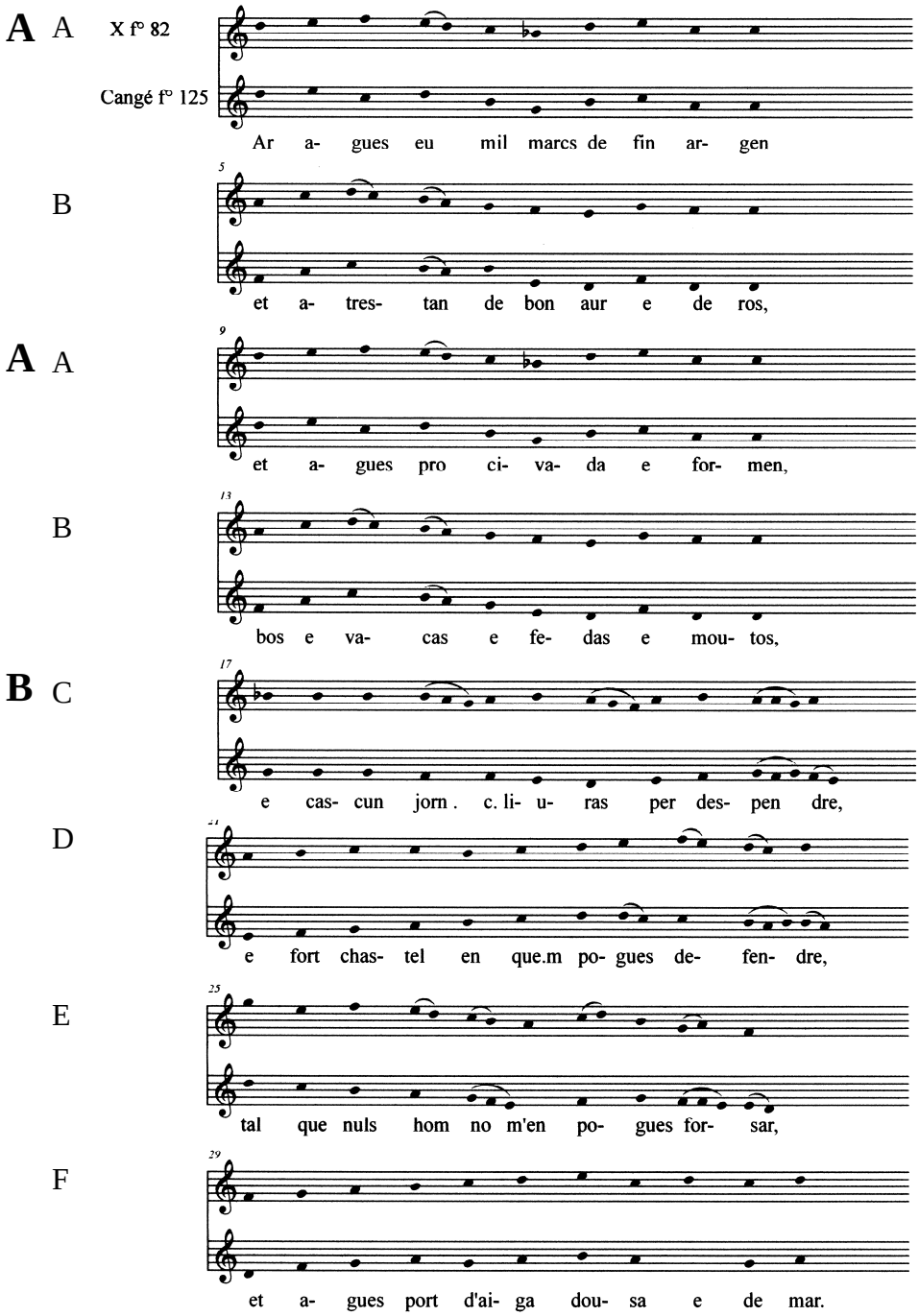
[360] Le Chansonnier *Cangé*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846.

3) La mélodie du chansonnier Cangé présente un lien avec la construction phonétique du poème. Certaines syllabes vont être utilisées comme des points de repère dans la progression de la mélodie.
4) L'accentuation de l'occitan joue un rôle dans l'invention musicale des deux mélodies.
5) La mélodie du chansonnier Cangé est conduite selon des modes d'élaborations communs à un discours rhétorique. La mélodie est construite autour du motif formé par les trois premiers sons soutenant les trois premières syllabes. La formule est réentendue sous la forme de variations. Ces répétitions par dérivation forment une chaîne logique et sont conditionnées par l'architecture poétique.

Elizabeth Aubrey a évoqué la chanson de Pistoleta dans *The Music of the Troubadours*. Elle donne la forme tripartite AAB pour les deux mélodies de la chanson[361]. Selon elle, la mélodie des quatre premiers vers de la strophe se scinde en deux sections identiques (A et A). La dernière section musicale est nommée B et est entendue avec les quatre derniers vers. La forme tripartite est justifiée par la qualification de chaque vers musical par une lettre. Les vers musicaux suivent le déroulement AB/AB/CDEF. Sur l'exemple musical suivant, nous avons indiqué à gauche la forme générale de la mélodie (AAB) et à côté la qualification de chaque vers (AB/AB/CDEF) effectuées par Elizabeth Aubrey :

[361] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p.165.

EXEMPLE MUSICAL II-31



Si la délimitation d'Elizabeth Aubrey est très pertinente, elle concerne uniquement la mélodie de la chanson. La formule AAB ne peut pas s'appliquer au poème car le cheminement poétique de chaque strophe ne suit pas cette logique tripartite. Cette forme est en contradiction avec le cheminement poétique. En effet, la versification suit une logique bipartite avec une nette distinction entre les quatre premiers vers et les quatre derniers. La versification est identique dans

toutes les strophes. Les quatre premiers vers comptent dix syllabes et présentent deux rimes croisées, masculines avec les assonances *–en* et *–os*. A contrario, les vers 5 et 6 comptent onze syllabes. L'ajout de la onzième syllabe a pour effet une évolution rythmique vis-à-vis des quatre premiers vers. A partir du vers 5, nous relevons un changement dans la disposition, l'alternance et la qualité des rimes. Ce tableau donne la versification de chaque strophe et éclaircit la différenciation entre les vers 1 à 4 et 5 à 8 :

TABLEAU II-9

	METRIQUE		**RIMES**			
Vers	**Nombre de syllabes**	**Césure (strophe I)**	**Assonances**	**Disposition des rimes**	**Alternances des rimes**	**Qualité des rimes**
1	10	**4/5**	*–en*	a	masculine	suffisante
2	10		*–os*	b	m	s
3	10		*–en*	a	m	s
4	10		*–os*	b	m	s
5	11		*–endre*	c	féminine	riche
6	11		*–endre*	c	f	r
7	10		*–ar*	d	masculine	s
8	10		*–ar*	d	m	s

Contrairement aux chansons précédentes, la signification du poème n'appuie pas le cheminement bipartite mis en avant par la versification. Les arguments s'enchaînent librement et ne sont pas organisés autour d'une distinction bipartite de la strophe.

Les deux versions mélodiques sont bipartites. Les deux périodes musicales sont mises en opposition à l'aide de cinq procédés : la répétition, la courbe mélodique du début du vers 5, l'ambitus, les cadences musicales et l'ornementation :

1. La mélodie des vers 1 et 2 est réentendue aux vers 3 et 4. A contrario, la seconde partie de la strophe musicale ne présente pas de répétition intégrale d'un vers musical.

2. La courbe musicale des deux mélodies appuie également cette différenciation. Le début du vers musical 5 marque une seconde section mélodique car il est le seul à présenter trois sons identiques sur les trois premières syllabes :
   - mélodie du chansonnier Cangé, f° 125r : *SOL SOL SOL*
   - mélodie du chansonnier X, f° 82r : *SIb SIb SIb*
3. Dans les deux versions mélodiques, l'ambitus du vers musical 5, compris dans un intervalle de quarte, est le plus restreint et le plus grave de tous les vers musicaux. L'ambitus de chaque vers musical des deux versions mélodiques de la chanson est inscrit dans le tableau suivant :

TABLEAU II-10

	X, f°82r	**Cangé, f°125r**
Vers musical 1	*fa - SIb*	*mi - SOL*
Vers musical 2	*ré - MI*	*do - RE*
Vers musical 3	*fa - SIb*	*mi - SOL*
Vers musical 4	*ré - MI*	*do - RE*
Vers musical 5	*SIb - FA*	*SOL - RE*
Vers musical 6	*fa - LA*	*ré - MI*
Vers musical 7	*sol - FA*	*ré - RE*
Vers musical 8	*mi- FA*	*SI – RE*

4. Les quatre premiers vers musicaux montrent une régularité cadentielle. Celle-ci n'existe plus dans la seconde partie de la strophe musicale. Les deux mélodies s'accordent sur ce point, mais n'empruntent pas le même mode : la mélodie du chansonnier X est en mode de *fa* authente et celle du chansonnier Cangé en mode de *ré* authente. Les deux mélodies suivent le même enchaînement de cadences ouvertes et fermées. Le tableau suivant illustre le mouvement cadentiel de chaque vers musical des deux mélodies :

TABLEAU II-11

	X, f°82r **Mode de *fa* authente**			**Cangé, f°125r** **Mode de *ré* authente**		
Vers musical 1	*do*		ouverte	*LA*		ouverte
Vers musical 2	*FA*	finale du mode	fermée	*RE*	finale du mode	fermée
Vers musical 3	*do*		ouverte	*LA*		ouverte
Vers musical 4	*FA*	finale du mode	fermée	*RE*	finale du mode	fermée
Vers musical 5	*LA*		ouverte	*MI*		ouverte
Vers musical 6	*ré*		ouverte	*LA*		ouverte
Vers musical 7	*FA*	finale du mode	fermée	*RE*	finale du mode	fermée
Vers musical 8	*ré*		ouverte	*LA*		ouverte

5. Dans les deux versions, les syllabes du second hémistiche des quatre premiers vers ne sont pas ornées. Cette constante est rompue à partir du cinquième vers. Les deux mélodies s'accordent sur la progression de l'ornementation :
    - pendant le second hémistiche des vers 5 et 6, nous entendons deux syllabes ornées.
    - pendant le second hémistiche du vers 7, nous entendons trois syllabes ornées.
    - pendant le dernier vers, nous n'entendons pas de syllabes ornées.

    La progression de l'ornementation a pour effet une évolution dans le rythme du vers poétique. Les syllabes ornées mettent en relief les accents

du vers. Le dernier vers rompt cette progression car il est entièrement syllabique.

Les deux mélodies présentent donc une organisation s'accordant avec celle du poème. Les cinq procédés exerçant un contraste entre les deux sections musicales sont rigoureusement identiques pour les deux versions. Malgré une nette différence dans l'ensemble des deux courbes mélodiques, l'emprunt des mêmes procédés laisse penser une direction architecturale commune.

Le vers 5 est un moment fortement mis en valeur musicalement. Il est ici traité comme un marqueur sonore. Il circonscrit un moment poétique que l'auteur veut mettre en relief. Si les deux mélodies s'accordent sur le rôle attribué à ce passage, elles n'emploient pas toujours les mêmes procédés pour le mettre en valeur. Elles ont en commun l'ambitus et la répétition musicale des trois premières syllabes.

Dans la mélodie du chansonnier X, le passage est également souligné par trois ornementations de trois sons. Auparavant, l'ornementation la plus importante comptait deux sons. Sur le tableau suivant, le nombre de sons par syllabe est comptabilisé, nous avons indiqué en gris clair et gris foncé les syllabes ornées :

TABLEAU II-12

	Syllabes										
	1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**
Vers 1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	
Vers 2	1	1	2	2	1	1	1	1	1	1	
Vers 3	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	
Vers 4	1	1	2	2	1	1	1	1	1	1	
Vers 5	1	1	1	3	1	1	3	1	1	3	1
Vers 6	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	1
Vers 7	1	1	1	2	2	1	2	1	2	1	
Vers 8	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Dans le vers 5, l'ornementation contribue au marqueur sonore en créant trois stimuli simultanés effectués par :

1. la progression du nombre de syllabes ornées
2. la situation des syllabes ornées
3. le nombre de sons par ornementation

Le vers 5 est scandé en trois sections car la place occupée par les trois ornementations crée un rythme particulier. L'équidistance entre les trois syllabes ornées donne un effet musico-poétique. Nous ne retrouvons pas cet effet sonore dans les autres vers de la strophe. Par conséquent, la démarche effectuée pendant le vers 5 résulte d'une intention de le distinguer des autres vers.

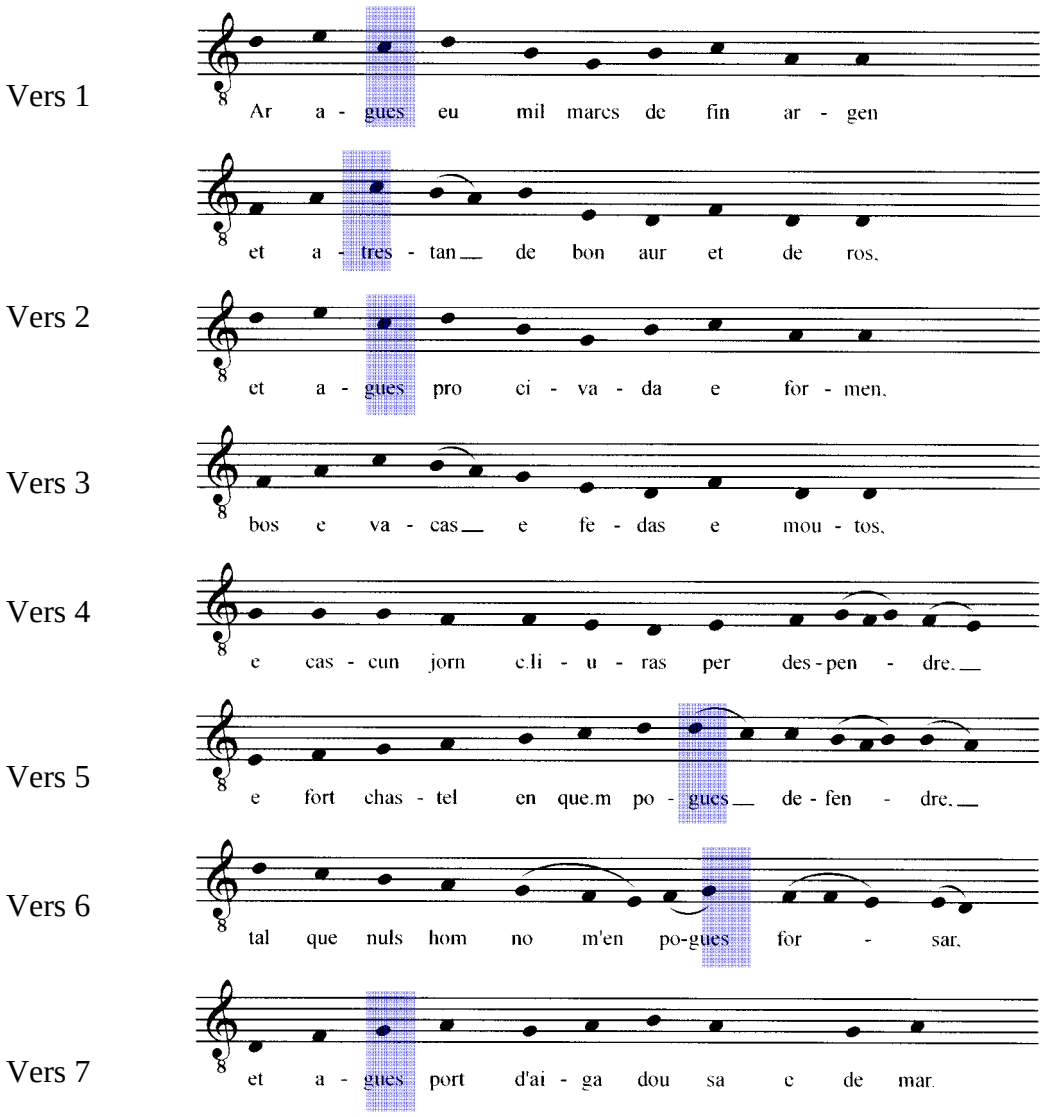
Pour la mélodie du chansonnier Cangé, l'ambitus est également restreint pendant le vers 5. Contrairement à la mélodie du chansonnier X, les deux parties de la strophe musicale sont mises en opposition par les intervalles. Les quatre premiers vers musicaux comptent vingt-et-un intervalles disjoints contre un dans les quatre derniers vers musicaux. Le contraste entre les vers musicaux 4 et 5 est probant : on passe de cinq intervalles disjoints à aucun. Les trois premières syllabes sont suivies de deux syllabes musicales identiques. Cette seconde répétition effectuée pendant les syllabes 4 et 5 accentue le changement de caractère dans la courbe musicale. La répétition crée ici un ralentissement dans

l’évolution de la mélodie. Ce procédé mélodique appuie la mise en relief du vers 5.

En associant le poème avec la mélodie du chansonnier Cangé, nous relevons un rapport entre la phonétique, le sens du poème et la hauteur des sons mélodiques. Dans la première strophe, la syllabe *–gues* (*–tres* pour le vers 2) prend la fonction d’un repère dans l’échelle modale et crée des résonances sonores. Cette syllabe est entourée en bleu sur le l’exemple musical II-32 page 169. La strophe I énonce l’idée poétique. Son importance est primordiale dans la réalisation de la chanson. *Agues* et *pogues* sont des formes conjuguées des verbes avoir et pouvoir au subjonctif passé. Ils résument l’idée poétique de la chanson : si Pistoleta avait des richesses, il pourrait faire et acheter ce qu’il veut. Ces répétitions ont une double fonction : mettre en avant le sens de sa chanson et créer un effet sonore marquant la progression musicale. Si nous étudions l’évolution de la syllabe *–gues* avec la mélodie du chansonnier Cangé, nous nous apercevons qu’elle se situe à des moments stratégiques de la mélodie :

EXEMPLE MUSICAL II-32

X, f°82r



Ar agues eu correspond à l'intonation du vers musical 1. Les trois premières syllabes donnent la première formule mélodique *ré mi do*. Le *do* est entendu avec la syllabe *–gues*. Cette formule mélodique est située dans l'aigu du mode de *ré* authente.

La première partie du vers musical 2 donne la deuxième intonation musicale. Celle partie mélodique est circonscrite dans l'intervalle de quinte *FA*-

do. Nous sommes dans la partie medium de l'échelle du mode de *ré* authente. La syllabe *–tres* se situe également sur le *do*. La syllabe est sensiblement différente, mais la sonorité *–es* est nettement audible et assimilable à la syllabe 3 du vers 1. La syllabe *–tres* se situe au même endroit que le vers 1. Pour cette raison, la résonance phonétique est renforcée.

Dans le vers 3, la syllabe *–gues* est située également sur la troisième syllabe. C'est le retour de la formule mélodique initiale. Elle souligne une nouvelle fois la tierce supérieure du mode ainsi que la répétition mélodique du vers musical 1 au vers musical 3.

Dans le vers 6, *–gues* est la huitième syllabe. Sur ce passage poétique, la mélodie est dans l'aigu de l'échelle du mode de *ré* authente. La syllabe est ornée de deux sons : *ré* et *do*. Les syllabes 5 à 8 font réentendre une variation mélodique de la formule initiale présentée par les trois premières syllabes du vers musical 1. Nous reviendrons par la suite sur ce motif. En outre, la répétition de cette syllabe joue un double rôle : elle permet de tisser un lien entre la formule mélodique initiale et une de ses variations et permet également de se repérer dans l'échelle du mode.

Pogues est réentendu au vers 7 et occupe la même place dans le vers (syllabes 7 et 8). La répétition de deux syllabes au même endroit du vers renforce la résonance phonétique et rythmique avec le vers 6. Sur ce passage, le troubadour effectue une transposition à la quinte inférieure. Ainsi, la syllabe *–gues* ne sert plus à mettre en relief l'aigu du mode de *ré*, mais la transposition à la quarte inférieure. La place du demi-ton est conservée : la mélodie garde donc toutes ses caractéristiques. Tout en transposant à la quarte inférieure, l'auteur inverse le mouvement mélodique.

Pour la troisième et dernière fois dans la strophe I, nous réentendons le mot *agues* sur les syllabes 2 et 3 du dernier vers. L'analogie avec les vers 1 et 3 est flagrante car la place du mot dans le vers est identique. Sur *agues*, l'écriture mélodique est semblable à celle de *pogues* (vers 7).

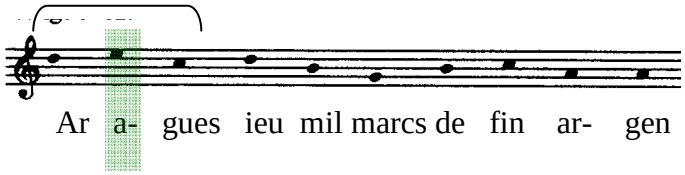
Chaque répétition de la syllabe est marquée par une progression mélodique. Ces récurrences phonétiques forment une chaîne de résonances musico-poétiques. L'organisation musicale de la mélodie du chansonnier Cangé s'appuie sur cette syllabe.

L’accentuation du texte conditionne la mélodie du chansonnier Cangé : les sons mélodiques des premiers hémistiches des vers 1 à 4 reproduisent l’accentuation de l’occitan. Sur l’exemple musical II-42 page 184, nous avons indiqué les accents toniques (*) et les accents graves (`) des mots pendant les premiers hémistiches des quatre premiers vers de la strophe I. La mélodie suit rigoureusement l’accentuation du texte et le lien entre le mot et le son devient évident. L’accent tonique correspond à une montée dans l’aigu et l’accent grave à une descente musicale. En revanche, la mélodie ne suit pas l’accentuation de l’occitan de toute la strophe I. Nous pouvons poser une hypothèse pour expliquer ce fait. La première partie du vers musical pourrait servir à l’élaboration du second hémistiche musical. Ainsi, la mélodie des mots permettrait à l’auteur de garder facilement en mémoire son idée. A partir de cette idée, Pistoleta pourrait se permettre toutes les variations mélodiques en fonction de la prosodie du poème.

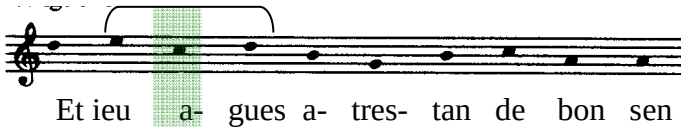
Dans les autres strophes, les accents toniques ne sont pas placés au même endroit. Ce déplacement pourrait permettre au troubadour de varier mélodiquement son discours en faisant ressortir des enchaînements mélodiques différents. Prenons l’exemple de la strophe II. Le premier vers ressemble au premier vers de la strophe I en comportant le mot *agues*. En outre, le mot *atrestan* avait déjà été entendu au vers 2. En revanche, *agues* est décalé d’une syllabe vis-à-vis du premier vers de la strophe I. L’accent tonique est alors déplacé sur la syllabe 3 correspondant musicalement au *do*. La formule mélodique *ré mi do*, entendue sur les trois premières syllabes du vers 1, n’est donc plus perçue de la même manière. L’accent tonique de la troisième syllabe va avoir pour effet sonore la mise en relief de la mélodie des syllabes 2, 3 et 4 du vers 1 de la strophe II. La formule tonique sera déplacée d’une syllabe. L’accent tonique est surligné en vert et les crochets indiquent les deux formules :

EXEMPLE MUSICAL II-33

Strophe I
Vers 1



Strophe II
Vers 1



Les trois sons correspondants (*mi do ré*) forment une variation mélodique de *ré mi do*, en constituant la rétrogradation de son inversion :

- formule initiale : *ré mi do*
- formule rétrogradée : *do mi ré*
- formule inversée : *ré do mi*
- formule rétrogradée et inversée : *mi do ré*

L'effet musico-poétique est réitéré au vers 3 de la strophe II. La mélodie du vers 1 étant réentendue au vers 3, l'accent tonique de *pogues* fait ressortir la formule *mi do ré*. A chaque strophe, Pistoleta peut changer le caractère de sa mélodie par la fluctuation de l'accentuation. Par conséquent, une mélodie peut donner naissance à de multiples variations sans pour cela changer la hauteur des sons. Bien entendu, cela n'exclut pas la possibilité d'effectuer des variations mélodiques au fur et à mesure des strophes.

La mélodie du chansonnier X réplique aussi l'accentuation du poème. L'influence se situe également sur les premiers hémistiches des quatre premiers vers. En revanche, la fusion du chant de la langue et des sons est beaucoup moins prononcé : les accents graves des premiers hémistiches des vers 1 et 3 ne sont pas répliqués musicalement. Les accents toniques et les accents graves sont indiqués sur l'exemple musical II-41 page 183. A chaque fois, l'accent tonique a pour effet une montée mélodique.

L’accentuation du poème permet d’entendre des résonances mélodiques issues d’une même formule musicale. Si nous prenons l’exemple de la strophe I avec la mélodie du chansonnier Cangé, nous nous apercevons que le déroulement des répétitions emprunte celui d’un discours rhétorique. Nous avons déjà souligné l’importance des trois premières syllabes du vers 1 laissant entendre une formule mélodique circonscrite dans un intervalle de tierce (*ré mi do*). Lorsqu’une formule mélodique reprend l’accentuation latine, Dom Paolo Ferretti parle de « formule tonique »[362]. La formule utilisée par Pistoleta a la particularité de pouvoir se décliner en une multitude de variations. Elle peut être transposée sur les six autres tons du mode. En fonction du ton, la tierce sera majeure ou mineure. Chaque transposition de la formule donne lieu à trois transformations : la rétrogradation, l’inversion et la rétrogradation de l’inversion. Le tableau II-13 page 174 présente toutes les possibilités mélodiques de la formule. Nous en comptons vingt-huit au total. La formule tonique est surlignée en jaune sur le tableau II-13 page 174 et porte le n° 1 :

[362] Dom Paolo Ferretti, *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégoriern*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1938, p. 66.

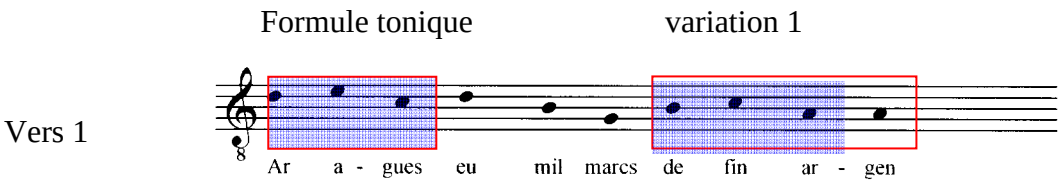
TABLEAU II-13

		Rétrogradation	**Inversion**	**Rétrogradation de l'inversion**
	ré mi do 1	*do mi ré* 2	*ré do mi* 3	*mi do ré* 4
Transposition 1 **tierce *SI-ré***	*do ré SI* 5	*SI ré do* 6	*do SI ré* 7	*ré SI DO* 8
Transposition 2 **tierce *LA-do***	*SI do LA* 9	*LA do SI* 10	*SI LA do* 11	*do LA SI* 12
Transposition 3 **tierce *SOL-SI***	*LA SI SOL* 13	*SOL SI LA* 14	*LA SOL SI* 15	*SI SOL LA* 16
Transposition 4 **tierce *FA-FA***	*SOL LA FA* 17	*FA LA SOL* 18	*SOL FA LA* 19	*LA FA SOL* 20
Transposition 5 **tierce *MI-SOL***	*FA SOL MI* 21	*MI SOL FA* 22	*FA MI SOL* 23	*SOL MI FA* 24
Transposition 6 **tierce *RE-FA***	*MI FA RE* 25	*RE FA MI* 26	*MI RE FA* 27	*FA RE MI* 28

Les vingt-huit possibilités sont autant de propositions de variation. La formule tonique est unique : c'est le seul moment où nous entendons les trois sons du cadre répartis sur trois syllabes différentes. En fonction des accents toniques, du nombre de syllabes et de la progression générale de la mélodie, nous aurons des amplifications mélodiques. En revanche, ces développements s'insèrent dans le cadre mélodique choisi. Sur l'exemple musical II-40 page 182, nous avons surligné en rouge la formule tonique et ses variations. La strophe musicale compte douze variations dont huit différentes. Elles suivent le déroulement de la strophe poétique.

La formule tonique des trois premières syllabes du vers 1 est réentendue aux syllabes 7, 8, 9 et 10 du même vers sous la forme d'une première variation. La formule est transposée à la tierce inférieure. Pour les besoins du texte, l'auteur effectue une épithèse sur la dernière syllabe du vers. Le cœur de la formule est surligné en bleu :

EXEMPLE MUSICAL II-34



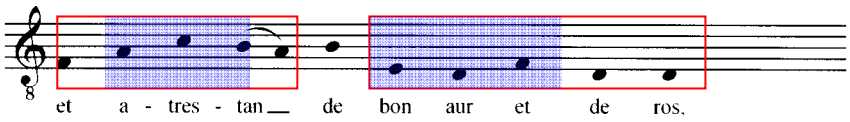
La formule tonique est reprise dans le début du vers 2 sous la forme d'une variation mélodique. Le passage est rétrogradé vis-à-vis de la précédente. La variation 2 est amplifiée par la prosthèse de la première syllabe du vers (*FA*) et l'ajout d'un son sur la syllabe 4 (*SI*). L'accent tonique de ***atres**tan* met en relief l'espace mélodique dans lequel évolue la variation 2 (*do*) – voir l'exemple musical II-35 page 176.

Dans la seconde partie du vers 2, nous entendons la variation 3 de la formule tonique. Ce passage est rétrogradé et transposé à la quinte inférieure vis-à-vis de la variation 2. La formule est agrémentée d'une prosthèse (syllabe 5), et d'une épithèse (deux dernières syllabes). La transposition entre les syllabes 5 et 6 étant effectuée à la quinte inférieure, le caractère de la courbe mélodique ne

change pas. Le *SI* de la syllabe 5 sert de palier pour le changement de quinte effectué sur la syllabe suivante :

EXEMPLE MUSICAL II-35

Variation 2 Variation 3



Vers 2

Les vers musicaux 3 et 4 répliquent ce cheminement mélodique. La seule différence se situe au vers musical 4 où Pistoleta effectue une modification par permutation sur la syllabe 5 (Variation 4). En outre, les accents toniques de ***fe****das* et ***mou****tos* appuient les contours mélodiques de la formule.

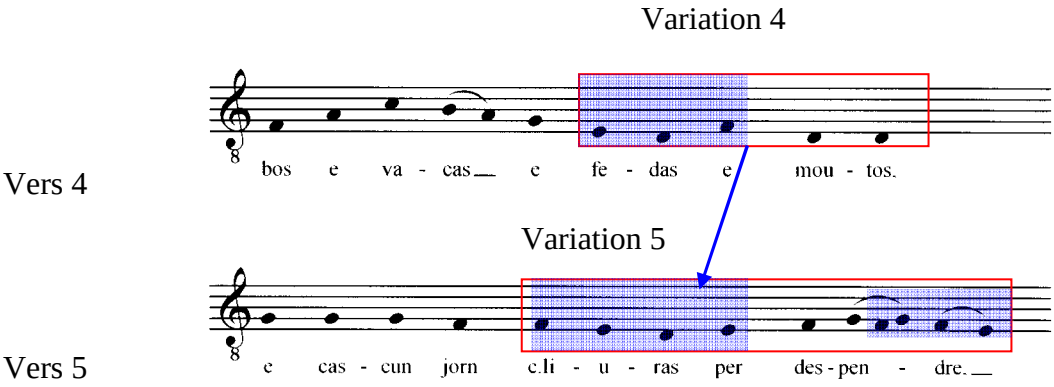
Dans la première partie de la mélodie, les variations de la formule tonique combinent simultanément la transposition et la rétrogradation avec l'amplification mélodique occasionnée par le poème (épithèse et prosthèse). La progression est logique car chaque nouvelle variation de la formule découle de la précédente.

Dans la seconde partie de la strophe musicale, nous observons des changements importants dus, en partie, aux changements métriques. L'intervalle disjoint de la formule initiale est comblée par un son intermédiaire. L'intervalle de tierce est supprimé au profit de trois sons ascendants ou descendants. Ainsi, après avoir effectué des ajouts mélodiques avant et après la formule, Pistoleta va en effectuer également au centre. Cette amplification se nomme épenthèse et est effectuée dans les quatre variations de la seconde partie de la strophe. Les variations sont entendues uniquement pendant le second hémistiche des vers.

L'augmentation du mètre des vers 5 et 6 a pour conséquence la division prosodique de leur second hémistiche en deux groupes de quatre et trois syllabes. Ce rythme est mis en valeur mélodiquement par un changement de tierce sur *despendre* et *defendre*. Pour la variation 5, Pistoleta, reprend la tierce de la variation 4, mais rétrograde le mouvement mélodique. Sur *despendre*, il monte d'un ton. La variation 5 évolue au sein de deux cadres donnés par la formule

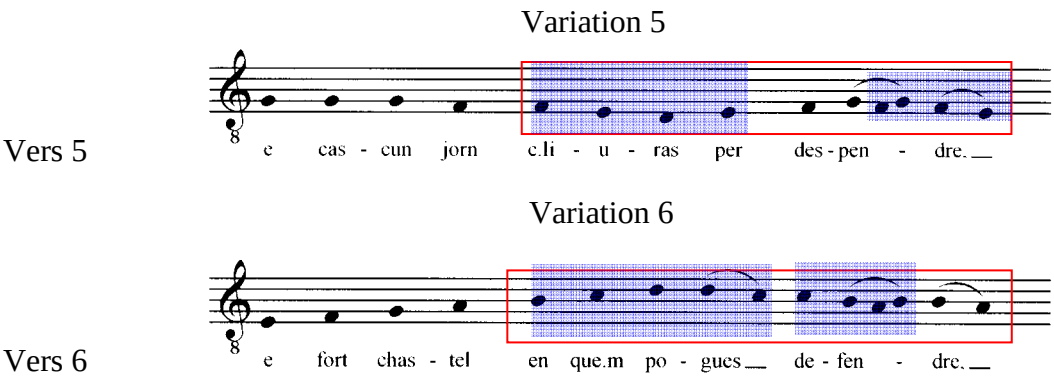
tonique (28 et 21). Sur l'accent tonique du mot (*–pen*), les sons *FA* et *SOL* amplifient la formule (épenthèse intercalaire). L'ornementation des deux dernières syllabes cause une accélération rythmique de la formule :

EXEMPLE MUSICAL II-36



La variation 6 se distingue par les cadres mélodiques utilisés (6 et 12). La courbe mélodique est transposée à la quarte supérieure et inversée vis-à-vis de la précédente variation. Nous avons une épenthèse anticipée d'un son (*ré*) pendant l'accent tonique de ***po****gues* :

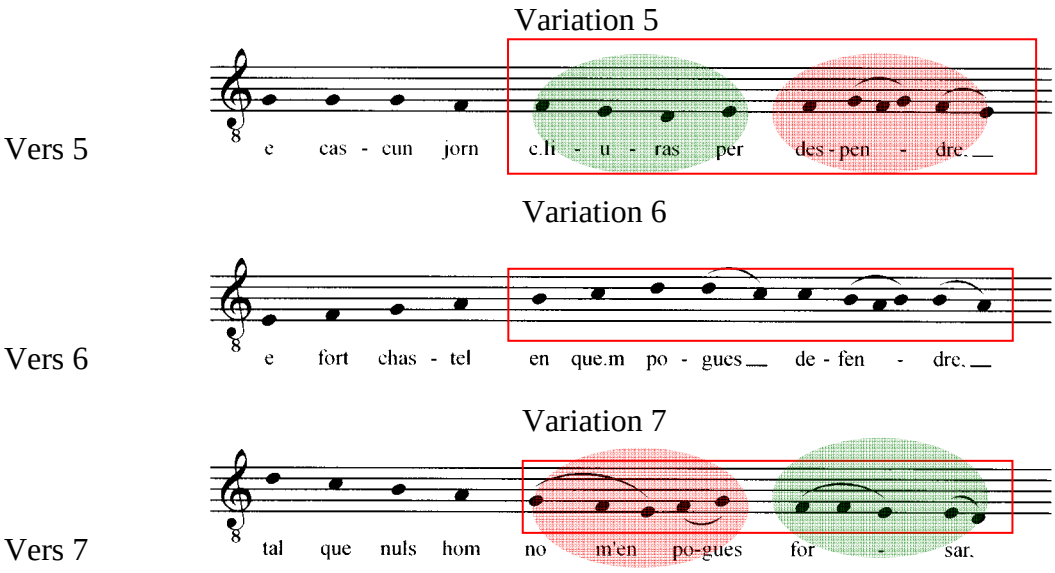
EXEMPLE MUSICAL II-37



Le mètre diminue pour les vers 7 et 8. La prosodie change à nouveau. En revanche, les variations mélodiques entendues pendant ces deux derniers vers tiennent compte de l'évolution mélodique présentée par les variations 5 et 6. Ainsi, le second hémistiche du vers 7 présente un balancement de quatre et deux

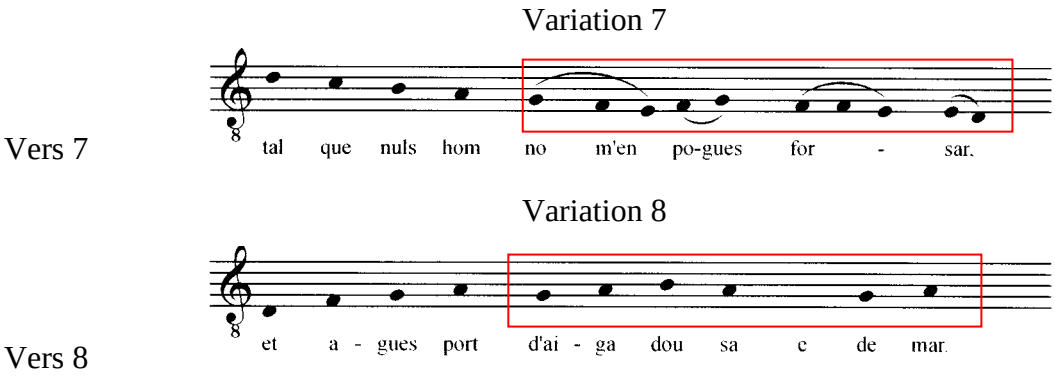
syllabes. La variation 7 suit ce rythme. Pistoleta transpose à la tierce inférieure et inverse le mouvement mélodique par rapport à la variation 6. Sur *no*, Pistoleta amplifie sa formule en effectuant une prosthèse. Sur l'accent tonique de ***for**sar*, nous relevons une modification par permutation sur le premier son (*FA* au lieu de *MI*) et le dernier son constitue une épenthèse anticipée (*MI*). Dans cette variation, Pistoleta reprend les deux tierces de la variation 5 en en inversant l'ordre d'apparition. Elles sont surlignées en vert (*FA-RE*) et en rouge (*SOL-MI*) sur l'exemple suivant :

EXEMPLE MUSICAL II-38



La progression de la formule tonique se conclut avec la variation 8. Les accents toniques de ***ai**ga* et de ***dou**sa* mettent en valeur la tierce utilisée pour la dernière variation de la formule (*SOL-SI*). Si le mètre du vers est identique au précédent, l'accentuation du second hémistiche présente, à contrario, un balancement rythmique de deux et quatre syllabes. Si nous nous basons sur la variation précédente, la prosodie met en relief une modification par suppression au début de la variation (aphérèse). L'absence de syllabes ornées permet un contraste vis-à-vis des trois variations précédentes et le rapproche de la première partie de la strophe musicale. Cela permet de souligner la fin de la strophe musicale. Le mouvement mélodique est inversé vis-à-vis de la variation 7 :

EXEMPLE MUSICAL II-39



Les résultats de cette étude autorisent plusieurs constats. Tout d'abord, la mélodie est construite autour de la formule tonique constituée par les trois premiers sons mélodiques correspondant aux trois premières syllabes de la chanson. Sur les vingt-huit cadres mélodiques permis par la formule tonique, Pistoleta en utilise onze différents dans la mélodie du chansonnier Cangé (1, 9, 10, 25, 27, 28, 21, 6, 12, 23 et 16). A partir de ces cadres mélodiques, Pistoleta effectue des amplifications et conclut par une abréviation. La progression mélodique de la formule est marquée par des transformations de l'ordre de la transposition, la rétrogradation, l'inversion et la permutation.

Dans ses variations, Pistoleta combine ces transformations avec les procédés d'*amplificatio* et d'*abreviatio* (épithèse, prosthèse, épenthèse, diérèse, aphérèse). Les variations musicales suivent la construction de la strophe poétique en respectant les exigences du mètre et de la rime. L'amplification et l'abréviation mélodiques sont des répercussions de l'évolution de la prosodie du vers.

Nous relevons une nette distinction dans la progression de la formule à partir du vers 5. Ce fait rejoint les études faites auparavant sur la structure bipartite de la strophe. Dans la seconde partie de la strophe, la formule est entendue uniquement pendant le second hémistiche du vers. Les variations sont entendues sur deux tierces correspondant à deux possibilités fournies par la formule tonique. A partir du vers musical 5, l'amplification est plus importante en comportant plus de sons avec pour conséquence une augmentation des syllabes ornées. Pistoleta varie son matériel mélodique tout en reliant ses variations par un principe d'inversion et de transposition de la courbe mélodique. La mélodie des

premiers hémistiches des vers 6, 7 et 8 applique également ce principe d'inversion et de transposition mais ne se base pas sur la formule tonique.

La progression dans les répétitions de la formule suit le déroulement d'un discours rhétorique. Les procédés sont identiques. Les variations mélodiques sont des manières d'exprimer la même chose, mais différemment. La formation d'une chaîne logique dont chaque élément découle du précédent constitue une des règles de la formation d'un discours cohérent et convaincant. Pistoleta travaille son invention musicale comme on pourrait le faire pour une idée poétique.

Les autres strophes poursuivent ce cheminement logique. La variation peut s'effectuer par un changement de place des accents dans le vers. La formule mélodique pouvant se décliner en une multitude de variations, il n'est pas exclu que les autres strophes soient un prétexte à la continuité de cette chaîne. Ceci impliquerait la pratique de l'improvisation qui intégrerait ainsi les principes même de l'art de *trobar*.

❖

Les deux mélodies de la chanson comportent des points communs : elles suivent le même déroulement bipartite, le contraste entre les deux parties est exercé avec les mêmes procédés et elles font ressortir le vers 5 comme un marqueur sonore. En revanche, la mélodie du chansonnier X ne semble pas être construite autour d'une formule tonique. L'accentuation joue un rôle moins important dans la création mélodique et la syllabe *–gues* n'a pas de fonction dans l'élaboration de la mélodie. La mélodie du chansonnier Cangé est en adéquation parfaite avec le poème en montrant une imbrication étroite dans le développement du texte poétique et la construction poétique. L'expression *faire los motz e l so* prend ici toute sa signification.

La mélodie du chansonnier Cangé est élaborée comme une strophe poétique. Elle reprend le déroulement de la versification. A partir de cette organisation générale, Pistoleta va cumuler des procédés musicaux dans l'objectif de fabriquer un marqueur sonore pendant le vers 5 de chaque strophe. Ce marqueur sonore lui permet de mettre en valeur certains moments poétiques de sa

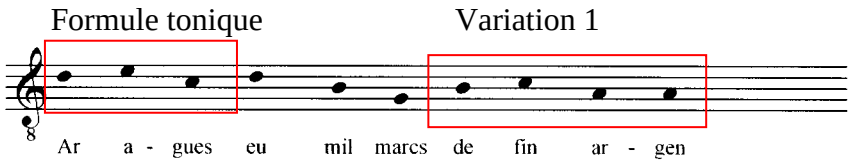
chanson. C'est un moment mélodique servant de point de repère dans l'organisation générale de la strophe mélodique car il annonce un autre type de variation de la formule tonique. Pistoleta tisse ses mots pour former un discours poétique convaincant. Le son est forgé au moyen d'une formule mélodique et de ses variations. Sans pour cela emprunter les mêmes chemins, mots et sons se rejoignent par un mode d'élaboration commun. La fusion du mot et du son est établie par la reprise de l'intonation de la langue. L'émotion engendrée par une telle intensité sonore fera de la chanson une véritable réussite. Ce mode d'élaboration pourrait avoir une autre utilité. A partir de la première strophe du poème, l'interprète pourrait se souvenir plus facilement de la mélodie.

Cette étude a permis de voir qu'une mélodie peut-être inscrite avec les mêmes signes et être appréhendée différemment selon la prosodie du vers. Ainsi, la forme AAB représente l'écriture mélodique. Dans l'éventualité où les sons mélodiques étaient répliqués avec les autres strophes, la perception de la formule et de ses variations changent suivant l'accentuation du vers. Par conséquent, une mélodie ne peut pas être étudiée uniquement en fonction de la nature de ses sons. En revanche, la structure bipartite de la strophe s'applique également à la mélodie. La différence entre les deux sections musico-poétiques est basée sur des contrastes sonores et des oppositions dans les principes de variations. Elle s'exerce comme une trame et peut, par conséquent être répliquée dans l'ensemble de la chanson.

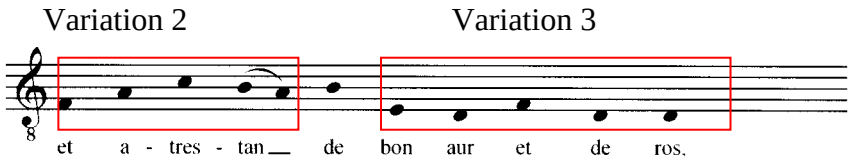
EXEMPLE MUSICAL II-40

Cangé, f° 125

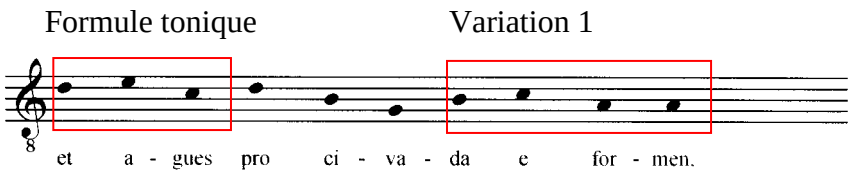
Vers 1



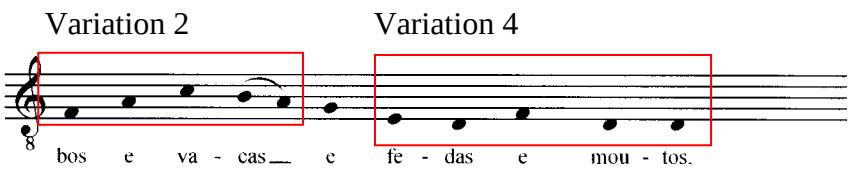
Vers 2



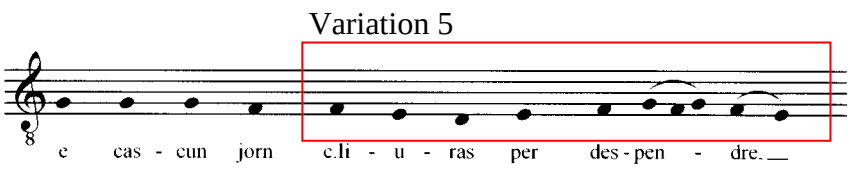
Vers 3



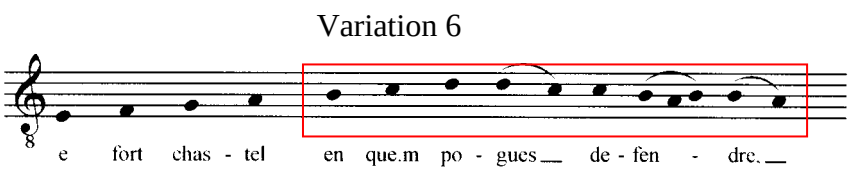
Vers 4



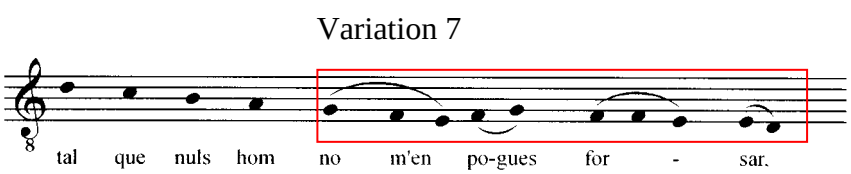
Vers 5



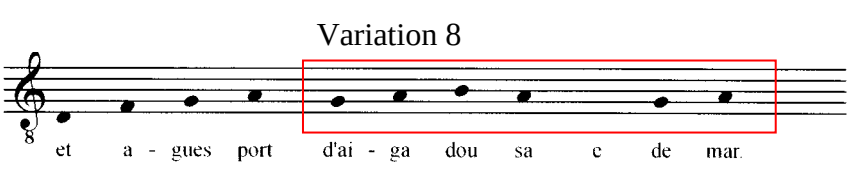
Vers 6



Vers 7

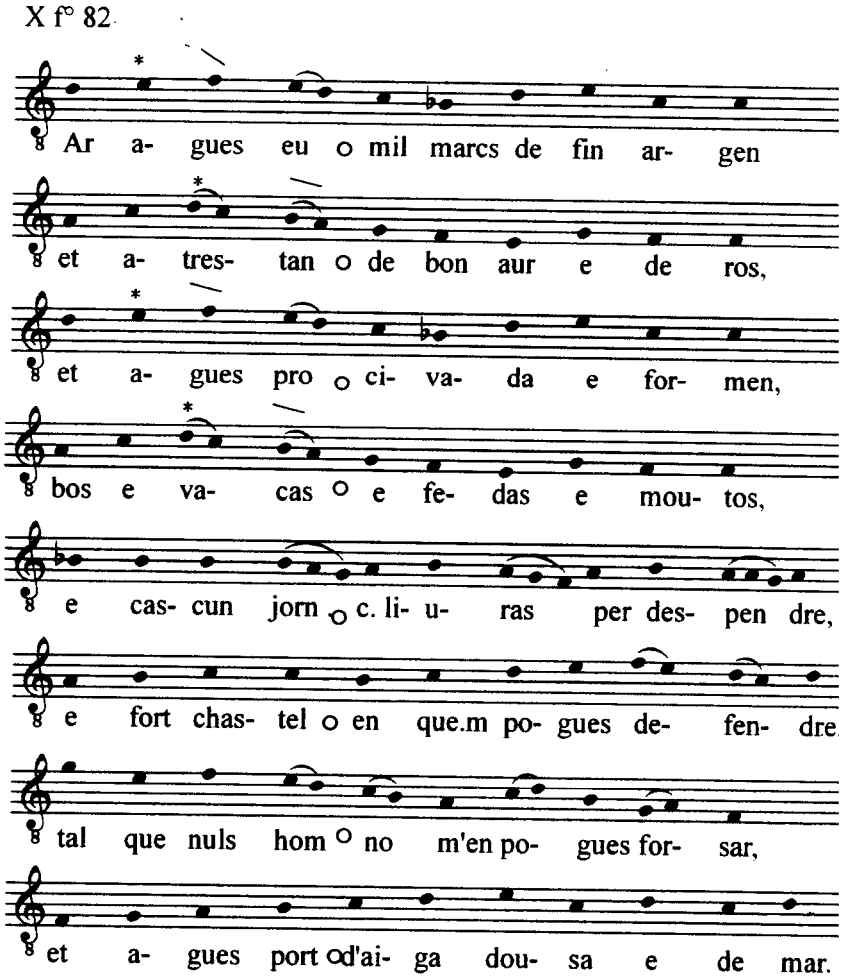


Vers 8



EXEMPLE MUSICAL II-41

X f° 82



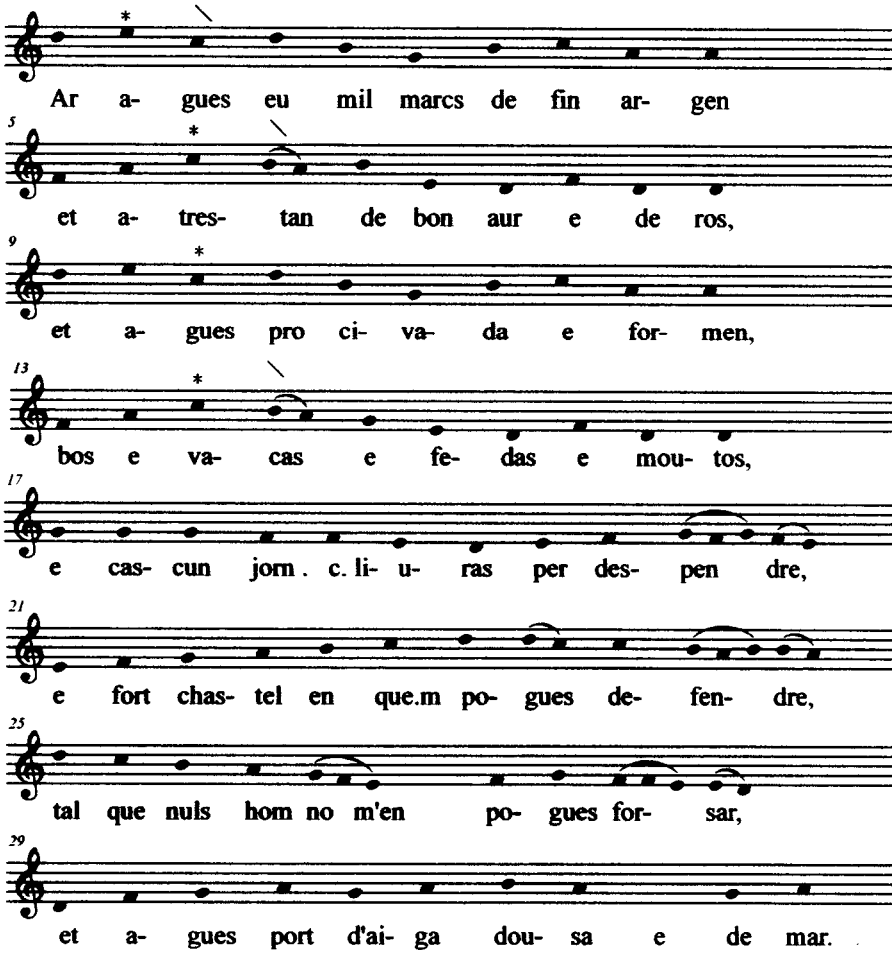
o Délimitation des deux hémistiches des vers.

* Accent tonique du mot

\ Accent grave du mot

EXEMPLE MUSICAL II-42

Cangé f° 125



* Accent tonique du mot

\ Accent grave du mot

Chapitre 5

GUILHEM AUGIER NOVELLA

Ses alegratge[370]

La période d'activité de Guilhem Augier Novella se situa probablement entre 1209 et 1230. D'après sa *vida*, il séjourna en Italie du Nord :

[370] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 505-512.

« *Ogiers si fo uns joglars de Vianes, qu'estet lonc temps en Lombardia. E fez de bons descortz e fez sirventes joglarescs, que lausava l[os] uns e blasmava los autres*[371]. »

Sur l'ensemble des chansonniers de chansons de troubadours, neuf pièces lui sont attribuées : trois *descorts*, deux *partimens*, un *planh*, un *sirventes* et deux *coblas*. La chanson *Ses Alegratge* (P. C. 205,5) est un *descort* et présente l'unique mélodie subsistante de Guilhem Augier Novella. *Ses Alegratge* constitue l'unique *descort* du corpus choisi. En outre, les pièces de ce genre sont rares dans les chansonniers. Sur l'ensemble de la production écrite de l'art de *trobar*, il n'y en a seulement trente dont cinq avec une mélodie. Le sens du mot occitan *descort* s'apparente à celui de la discorde. Dans sa *Doctrina de compondre dictatz*, Joffre de Foixa propose d'illustrer la discorde dans la construction du *descort* :

« *Si vols far descort, deus parlar d'amor com a hom qui n'es desemparat e com a hom qui no pot haver plaser de sa dona e viu turmentatz. E que en lo cantar, lla hon lo so deuria muntar, que·l baxes ; e fe lo contrari de tot l'altre cantar. E deu haver tres cobles e una o dues tornades e responedor. E potz metre un o dos motz mes en una cobla que en altra, perço que mils sia discordant*[372]. »

Le topos de la discorde peut avoir des conséquences sur l'élaboration du *descort*. Joffre n'indique pas de procédés mélodiques ou poétiques pour aboutir à cet effet discordant. Raimbaut de Vaqueiras, dans son *descort Eras quan vey verdeyar*, l'illustre par un changement de langue à chaque strophe. Ainsi, il utilise cinq langues dans sa chanson : le provençal, l'italien, le français, le gascon, et le galicien. En outre, la discorde peut être montrée par des oppositions métriques, rimiques, et/ou mélodiques. Dans la chanson de Guilhem, chaque strophe présente une mélodie nouvelle. Ce principe de composition musicale est rare chez les troubadours car leurs chansons sont principalement strophiques. Joffre ajoute à la fin de son traité :

---

[371] Edition et traduction de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, p. 488-489 : « Ogier fut un jongleur du Viennois ; il séjourna longtemps en Lombardie. Il composa de bons *descorts* et des *sirventes* à la manière des jongleurs, dans lesquels il louait les uns et blâmait les autres. »

[372] John Henry Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972, p. 97.

> « *Discort es dit per ço discort cor parla discordament e reversa ; e es contrari a totz altres cantars, cor gita de ma nera ço que diu*[373]. »

A notre connaissance, les indications de Joffre de Foixa constituent les seules sources concernant l'élaboration du *descort* occitan médiéval. Selon Françoise Ferrand, le *descort* est une « chanson d'amour strophique apparaissant à la fin du XII^{e} siècle et caractérisée par la présence d'éléments discordants, créant un effet douloureux »[374]. Itsvan Frank a étudié la versification des trente *descort* :

> « D'une manière générale, dans un *descort* chaque strophe a une formule métrique (et une mélodie) individuelle, alors que dans les chansons strophiques, les strophes sont rigoureusement isométriques. Mais trois *descorts,* sur un total de trente, sont en contradictions avec cette règle[375]. »

Le *descort* de Guilhem Augier Novella n'a pas fait l'objet d'une étude musicologique approfondie même si Elizabeth Aubrey l'a évoqué dans *The Music of the Troubadours*. Elle souligne la particularité de l'addition de cette chanson dans un manuscrit du nord et évoque par conséquent la possibilité d'une tradition écrite. Selon elle, la mélodie de chaque strophe est composée de deux phrases musicales correspondant à deux groupes de vers[376].

L'art de *trobar* de Guilhem Augier Novella sera étudié en trois points :

1) L'organisation de la mélodie suit celle du poème. Selon des procédés que nous étudierons, la concordance structurelle est effectuée à l'échelle de la chanson et à l'échelle de la strophe :
   - La chanson est organisée en trois sections mélodico-poétiques.
   - La mélodie de chaque strophe est organisée en périodes musicales délimitées par le cheminement poétique.

[373] John Henry Marshall, *op. cit*., p. 98.
[374] Définition proposée par Françoise Ferrand, *Guide de la musique du Moyen Age*, Paris, Fayard, 1999, p. 324.
[375] István Franck, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, p. XLI.
[376] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 42.

2) Dans le *descort*, la strophe VIII constitue un moment poétique important. La mélodie appuie cette mise cette mise relief selon des procédés que nous analyserons.
3) De strophe en strophe, le poème et la mélodie suivent une progression commune. Guilhem Augier Novella utilise des procédés musicaux et poétiques pour marquer cette évolution. Le cheminement de la chanson prend la forme d'un discours rhétorique.

Le *descort* est organisé en 3 groupes de strophes : les strophes I à IV, les strophes V à VIII et les strophes IX à XI. La distinction entre les deux premiers groupes est effectuée par un changement dans la versification de la strophe V : l'assonance de la rime *b* est redoublée et le mètre des vers change. Les conséquences de cette progression métrique sont de l'ordre de la prosodie :

- Les strophes I à IV comptent entre huit et dix vers avec une métrique de trois, cinq et six syllabes.
- Les strophes V à VIII comptent entre quatorze et seize vers avec une métrique de une, quatre, cinq et huit syllabes. Les tétrasyllabes et les octosyllabes permettent un balancement rythmique de quatre syllabes. Le rythme du vers change radicalement à partir de la strophe V.
- Les trois dernières strophes se distinguent des autres par leur formation unipartite. Elles forment un seul bloc car la cadence conclusive n'est entendue qu'à la fin de la strophe XI.

En effectuant des contrastes sonores entre les trois groupes de strophes, Guilhem Augier Novella illustre l'effet discordant indiqué par Joffre de Foixa.

Les huit premières strophes sont bipartites et les trois dernières unipartites. La mélodie suit l'organisation poétique de la strophe. La phrase mélodique n'est pas délimitée par un vers, mais par un groupe de vers[377] :

- Chacune des strophes I à VIII est organisée en deux sections poétiques qui correspondent à deux périodes musicales. Dans les deux sections, le

[377] Nous avons indiqué par des accolades les sections strophiques sur l'exemple musical II-43 pages 204-207.

nombre de vers et de syllabes est identique[378]. Etant donné que la mélodie du *descort* est presque totalement syllabique, les deux périodes musicales présentent une durée équivalente.

- Les strophes IX à XI sont unipartites. Pour chacune d'elle, nous entendons une période musicale.

La versification de la chaque strophe repose sur l'alternance de deux rimes dont les assonances (*a* et *b*) se renouvellent à chaque strophe. La première rime est féminine et la seconde masculine. Avant d'étudier le lien structurel entre la mélodie et le poème, nous avons résumé, par le tableau suivant, l'alternance des rimes *a* et *b* et le nombre de syllabes de chaque vers. Lorsque l'assonance *b* correspond musicalement à la fin d'une cadence, nous l'avons surlignée en gris. Le gris clair marque une cadence ouverte et le gris foncé une cadence fermée :

[378] La strophe II constitue un cas particulier car un fragment musical manque.

TABLEAU II-14

	VERS															
	1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**	**15**	**16**
Str. I	**a**	**a**	**a**	**a**	**b**	**a**	**a**	**a**	**a**	**b**						
	5	6	3	6	5	5	6	3	6	5						
Str. II	**a**	**a**	**a**	**a**	**b**	**a**	**a**	**a**	**b**							
	5	6	3	6	5	5	6	6	5							
Str. III	**a**	**b**	**a**	**b**	**a**	**b**	**a**	**b**								
	5	5	5	5	5	5	5	5								
Str. IV	**a**	**a**	**a**	**b**	**a**	**a**	**a**	**b**								
	5	6	6	5	5	6	6	5								
Str. V	**a**	**a**	**a**	**a**	**a**	**b**	**b**	**a**	**a**	**a**	**a**	**a**	**b**	**b**		
	4	4	4	4	4	5	1	4	4	4	4	4	5	1		
Str. VI	**a**	**a**	**a**	**a**	**a**	**a**	**b**	**b**	**a**	**a**	**a**	**a**	**a**	**a**	**b**	**b**
	4	4	4	4	4	4	5	1	4	4	4	4	4	4	5	1
Str. VII	**a**	**a**	**b**	**b**	**a**	**a**	**b**	**b**	**a**	**a**	**b**	**b**	**a**	**a**	**b**	**b**
	4	4	5	1	4	4	5	1	4	4	5	1	4	4	5	1
Str. VIII	**a**	**a**	**a**	**a**	**a**	**b**	**b**	**a**	**a**	**a**	**a**	**a**	**b**	**b**		
	4	4	8	4	4	5	1	4	4	8	4	4	5	1		
Str. IX	**a**	**a**	**a**	**b**	**b**											
	6	6	6	5	1											
Str. X	**a**	**a**	**a**	**a**	**a**	**b**	**b**									
	4	4	8	4	4	5	1									
Str. XI	**a**	**a**	**a**	**b**	**b**											
	4	4	5	1	1											

Etudions la structure de chaque strophe en prenant comme support l'exemple musical II-43 (pages 204 à 207) où nous avons indiqué les sections strophiques par des accolades, les cadences ouvertes en bleu et les cadences fermées en rouge :

I. La strophe I est organisée en deux sections poétiques de cinq vers comportant un nombre de syllabes identique (vingt-cinq). Dans la première

section, Pistoleta donne la *razo* de son chant et dans la seconde le contexte émotionnel dans lequel il se trouve. La seconde assonance (*–es*), entendue à la fin des vers 5 et 10 souligne, par un contraste sonore, les deux sections strophiques. Le vers 5 est assonancé avec le vers 10. La première assonance *–tge* est entendue à la fin des vers 1 à 4 et 6 à 9. La monotonie exercée par la répétition de cette sonorité est rompue aux vers 5 et 10. Ainsi, l'assonance du vers 5 marque la fin d'une première section dans la strophe et celle du vers 10, la fin de la strophe.

Les onze strophes du *descort* présentent une mélodie en mode de *ré* authente. La mélodie entendue pendant la strophe I reprend le fonctionnement de la mélodie grégorienne en se scindant en deux périodes musicales :

- La fin de la première période musicale est soulignée par une cadence. Elle se situe pendant le vers 5. Elle est en position ouverte et donc suspensive car le repos est sur la quarte du mode (*SOL*). En marquant la fin de la première période, cette cadence ouverte annonce le début de la seconde période musicale.
- La seconde cadence conclut la seconde période musicale et la strophe mélodique. Elle est en position fermée et donc conclusive car le repos est sur la tonique du mode de *ré* authente (*RE*). Elle est perçue pendant le vers 10.

Les deux périodes se distinguent uniquement par leur formule cadentielle. Pour cette raison, nous parlerons de période musicale antécédente et de période musicale conséquente. Les deux périodes musicales sont en concordance avec la délimitation effectuée par la versification et le sens du texte. La rime *b* met en relation les deux cadences musicales.

II. Etant donné que la mélodie de la strophe II n'est pas complète, nous ne pouvons pas établir avec certitude son déroulement musical et poétique. En revanche, il y a de fortes chances pour que cette strophe ait été construite comme la strophe I car il y a deux phrases poétiques soulignées par deux cadences, la première étant ouverte et la seconde fermée. Les deux périodes musicales sont quasiment identiques.

III. La strophe III est constituée de deux sections de vingt syllabes : la première rassemble les quatre premiers vers et la seconde les quatre derniers. La

mélodie et le sens du poème appuient cette distinction avec les mêmes procédés que pour la strophe I. Les deux phrases sont séparées par un point. La première partie met en avant l'espoir que la dame a fait naître chez l'auteur. Cet argument permet d'énoncer son appartenance à la dame lors de la seconde partie.

Cependant, cette strophe constitue, avec la strophe VII, un cas particulier dans l'utilisation de l'assonance de la rime *b*. Elle ne souligne plus exclusivement la fin des deux périodes musicales de la mélodie.

IV. La strophe IV est constituée de deux sections de vingt-deux syllabes : la première rassemble les quatre premiers vers et la seconde les quatre derniers. La mélodie, le sens du poème et la versification appuient cette distinction avec les mêmes procédés que pour la strophe I. Les deux phrases poétiques sont séparées par un point. L'auteur sous-entend une requête dans la première partie de la strophe. La seconde partie de la strophe se démarque par une phrase exclamative.

V. La strophe V est constituée de deux sections de vingt-six syllabes : la première rassemble les sept premiers vers et la seconde les sept derniers. La mélodie, le sens du poème et la versification appuient cette distinction avec les mêmes procédés que pour la strophe I. Les cadences musicales sont soulignées par une différence métrique : les vers de la rime *a* sont des tétrasyllabes tandis que ceux de la rime *b* présentent un pentasyllabe suivi d'un monosyllabe. Par conséquent, le rythme prosodique est différent pendant les cadences. Dans la première partie de la strophe, Guilhem développe l'argument de l'attente et par conséquent l'endurance de l'épreuve. La seconde partie contrecarre l'effet devant être produit par l'attente car sa foi s'éteint.

VI. La strophe VI est constituée de deux sections de trente syllabes : la première rassemble les huit premiers vers et la seconde les huit derniers. La mélodie, le sens du poème et la versification appuient cette distinction avec les mêmes procédés que pour la strophe V. Les deux parties sont séparées par un point. Dans la première section, Guilhem revient sur le motif de la folie car il préfère souffrir et espérer une petite récompense. Dans la seconde section, l'auteur contredit ses dires de la strophe V : l'attente lui permet d'espérer et il ne peut s'en séparer.

VII. La strophe VII est constituée de deux sections de vingt-huit syllabes. En outre, la versification appuie la division de chaque section en deux sous-sections de quatorze syllabes réparties sur quatre vers. D'une manière identique aux strophes précédentes, les deux sections sont mises en valeur musicalement par deux périodes musicales se différenciant uniquement par leur cadence. Les deux sections poétiques sont séparées par un point. Guilhem met en garde la dame contre de mauvaises fréquentations dans la première section strophique. Ce motif de prévention à l'égard d'autres courtisans est fréquent chez les troubadours. Le troubadour demande secours à la dame dans la seconde partie de la strophe.

Les assonances *a* et *b* sont alternées comme dans la strophe III. En revanche, le nombre d'assonance est doublé (*aabbaabbaabbaabb* au lieu de *abababab* pour la strophe III). Cette augmentation est proportionnelle à celle du nombre de vers dans la strophe. A contrario de la strophe III, la mélodie répercute le changement dans la disposition des rimes. Les deux périodes musicales se scindent en deux phrases délimitées par le changement d'assonance. Chaque sous-section est ponctuée d'une cadence intermédiaire ouverte (surlignée en hachures sur l'exemple page 206).

VIII. La strophe VIII est constituée de deux sections de trente syllabes. La première rassemble les sept premiers vers et la seconde les sept derniers. La mélodie, le sens du poème et la versification appuient cette distinction avec les mêmes procédés que pour la strophe I. Dans la première partie, l'amant se met en valeur en énonçant quelques-unes de ses qualités. Dans la seconde section, le poète développe le topique du cœur s'échappant de sa personne. La deuxième période mélodie présente une permutation sur la syllabe 2 du vers 11 (*SOL* au lieu de *FA*).

IX. La strophe IX est constituée de vint-quatre syllabes et est unipartite. Il n'y a qu'une phrase poétique délimitée par un point et par l'assonance *b*. La mélodie soutient ce cheminement avec une seule période musicale. La période est délimitée par une cadence pendant les vers 4 et 5. Cette cadence est suspensive car elle se termine en position ouverte. A ce moment, Guilhem se résout au martyre.

X. La strophe X est constituée de trente syllabes et est unipartite. Les attributs mélodiques de cette strophe sont identiques à la strophe IX. Guilhem s'avoue vaincu : sa dame a gagné noblement.

XI. La strophe XI est constituée de quatorze syllabes et est unipartite. La construction est identique aux strophes IX et X. En revanche, la cadence est conclusive car elle se termine en position fermée. Malgré toutes ses souffrances énoncées dans ce *descort*, sa dame lui plait toujours. Guilhem conclut en réaffirmant son choix.

L'étude de l'organisation de chaque strophe permet plusieurs remarques. Tout d'abord, la mélodie et le poème suivent une structure identique. Une phrase poétique correspond à une période musicale. Lorsqu'il y a deux périodes musicales dans la strophe, la première se termine par une cadence ouverte et la seconde par une cadence fermée. Les cadences ouvertes et fermées sont toujours entendues avec les vers constituant la rime *b*. En revanche, nous observons des uniformités entre les strophes. Tout d'abord, les strophes III et VII présentent un fonctionnement un peu particulier. Elles se distinguent des autres par un changement dans l'alternance des rimes *a* et *b*. L'assonance de la rime *b* n'est pas entendue exclusivement pendant les cadences. Ainsi, elle ne met plus en relief la fin de la première section et la fin de la strophe. Dans la strophe VII, le redoublement de l'assonance a pour effet musical la découpe de chaque période en deux phrases (crochets en pointillés sur l'exemple page 206). Les trois dernières strophes sont différentes car elles sont unipartites. En outre, la phrase poétique correspond toujours à la période musicale dont la cadence est soulignée par la rime *b*.

Dans le *descort*, la strophe VIII est un moment poétique important en constituant avec la mélodie un marqueur sonore. Sur ce passage, la courbe mélodique cumule des événements dont le résultat est un contraste vis-à-vis des strophes précédentes. Dans l'ensemble de la chanson, la mélodie n'a pas beaucoup d'ampleur. Elle semble suivre le ton de la voix parlée en présentant les attributs mélodiques de la cantillation. Cet effet est rendu par le style syllabique,

un ambitus restreint et de nombreuses épenthèses anticipées sur deux, deux, trois, quatre ou cinq syllabes. Ces épenthèses ralentissent le discours mélodique.

A contrario, la mélodie de la strophe VIII est plus lyrique. Dans ce passage, Guilhem inverse le caractère de la courbe mélodique. Cette strophe constitue l'apogée de la chanson et annonce la synthèse de son chant (strophe IX, X et XI). Le stimuli sonore est engendré par :

- une forte proportion d'intervalles disjoints (voir tableau II-15 page 198)
- la diminution des épenthèses anticipées (voir tableau II-16 page 199)
- l'ambitus le plus important (voir tableau II-17 page 200)
- le nombre le plus important de syllabes ornées vis-à-vis des autres strophes et l'unique présence de la mélodie de deux ornementations de trois sons (voir tableau II-18 page 201)
- la bémolisation du *SI*

L'accumulation des événements engendre le stimulus sonore. Les cinq procédés sont donc complémentaires. Cette mise en relief est soulignée également par la métrique. Les octosyllabes permettent d'élancer la courbe mélodique contrairement aux tétrasyllabes. Par cette mise en valeur sonore, Pistoleta souligne la structure tripartite de son *descort* et le sens de la strophe VIII.

Si la chanson suit un schéma structurel strophique et interstrophique très élaboré, le poème et la mélodie présentent une progression logique au fur et à mesure des strophes. Celle-ci relève de la versification (mètres et assonances), du sens poétique et de la courbe mélodique.

La versification du *descort* présente une progression avec un changement d'assonance à chaque nouvelle strophe. Celle-ci est logique car le changement d'assonance est effectué par une anadiplose. La chanson est donc construite en *coblas capfinidas*. Le dernier terme de la strophe est repris à la fin du premier vers de la strophe suivante, mais sous la forme d'une amplification étymologique. Les assonances changent à chaque strophe, mais l'anadiplose tisse un fil conducteur.

Toutes les qualités de rimes sont représentées (pauvre, suffisante, riche et enrichie). Le tableau II-19 de la page 202 résume la progression des assonances dans le *descort*. Les changements métriques montrent également une progression. Le mètre des vers change selon les strophes. La configuration métrique de chaque strophe est évolutive. Sur le tableau II-20 de la page 203, nous avons indiqué les mètres utilisés pour chaque strophe ainsi que les huit configurations métriques utilisées pour le *descort*. Elles sont progressives et il n'y a que la strophe X qui effectue un retour en arrière en usant des mètres de la strophe VIII. Par conséquent, la métrique de chaque strophe est évolutive et tient compte de la construction des strophes précédentes.

Le sens du poème prend la forme d'un discours rhétorique avec une thèse, une antithèse et une synthèse. Au fur et à mesure des strophes, les sentiments de l'auteur progressent. Il commence par se plaindre de la douleur causée par l'amour qu'il voue à sa dame. Au milieu du poème, il préfère la souffrance plutôt que la perte de la dame. A la fin de la chanson, il est gai et réitère le don de son cœur pour cette dame. L'amélioration du personnage est un lieu commun typique dans la poésie des troubadours. Faire une chanson, cela lui permet d'expier ses mauvais sentiments. Dans la *fin'amor,* la souffrance d'amour mène à la folie. Le troubadour s'améliore au fur et à mesure de sa chanson en contrôlant progressivement cette folie par la raison.

La courbe mélodique suit l'évolution du poème par une ouverture progressive de l'ambitus. L'ambitus s'agrandit jusqu'à la strophe VI, où il forme une neuvième. Il reste le même jusqu'à la fin de la strophe VIII. Pendant la strophe IX, la note aigüe de l'ambitus redevient le *LA,* comme dans les trois premières strophes musicales. La mélodie des strophes IX à XI résume cette progression en reprenant les trois ambitus des strophes ultérieures. En revanche, ce retour en arrière réplique l'ouverture de l'ambitus effectuée durant les 8 premières strophes.

❖

L’art de *trobar* de Guilhem Augier Novella combine trois techniques déjà observées dans les études antérieures : une construction mélodique et poétique suivant une trame commune, un marqueur sonore pour mettre en relief l’apogée de la chanson et une progression du discours musico-poétique. En revanche, le *descort* impose une construction musicale et poétique différente de la *canso* ou du *sirventes* car ce n’est pas une chanson strophique. La chanson est hautement élaborée : elle est organisée en trois sections, divisées en strophes étant elles-mêmes scandées en deux phrases poétiques correspondant à deux périodes musicales. Dans cette trame musicale et poétique, Guilhem effectue une progression logique avec une évolution métrique, assonantique, sémantique et mélodique. Cette progression mène à l’apogée de la chanson constituée par la strophe VIII. C’est le moment important du *descort* et il constitue un marqueur sonore.

A l’intérieur de cette structure hautement élaborée, la mélodie se contente de suivre le ton de la voix. L’utilisation de la cantillation rend difficile la recherche de motifs musicaux. La mélodie de la chanson de semble pas être construite autour de la répétition de cellules musicales.

TABLEAU II-15 L'EVOLUTION DES INTERVALLES DISJOINTS :

	Périodes musicales	**Tierces**	**Quartes**	**Quintes**	**Total des intervalles disjoints**	**Nombre de syllabes par période**	**Proportion dans la période musicale en fonction du nombre de syllabes**
Strophe I	1	4	1		5	25	20%
	2	4			4	25	20%
Strophe II	1	2	1	1	4	22	18%
	2	2	1	1	4	22	18%
Strophe III	1	1	1		2	20	10%
	2	1	1		2	20	10%
Strophe IV	1	1	1		2	22	18%
	2				0	22	0%
Strophe V	1	1	1	1	3	26	11,5%
	2	1	1		2	26	8%
Strophe VI	1	3	1		4	30	13%
	2	3	1		4	30	13%
Strophe VII	1	1			1	28	4%
	2	1			1	28	4%
Strophe VIII	1	4	2	2	8	30	27%
	2	4	4		8	30	27%
Strophe IX	1	4		1	5	24	21%
Strophe X	1	3	2		5	30	17%
Strophe XI	1			1	1	14	7 %

TABLEAU II-16 L'EVOLUTION DE L'EPENTHESE :

	Périodes musicales	**Nombre d'épenthèses**	**Nombre total de syllabes concernées par l'épenthèse**	**Nombre de syllabes par période**	**Proportion dans la période musicale en fonction du nombre de syllabes**
Strophe I	1	7	16	25	64%
	2	7	15	25	60%
Strophe II	1	2	6	22	27%
	2	2	6	22	27%
Strophe III	1	2	4	20	20%
	2	1	2	20	10%
Strophe IV	1	2	5	22	23%
	2	2	5	22	23%
Strophe V	1	4	9	26	35%
	2	5	11	26	43%
Strophe VI	1	4	9	30	30%
	2	4	9	30	30%
Strophe VII	1	4	12	28	43%
	2	4	12	28	43%
Strophe VIII	1	3	6	30	20%
	2	2	4	30	13%
Strophe IX	1	3	7	24	30%
Strophe X	1	3	6	30	20%
Strophe XI	1	3	6	14	43%

TABLEAU II-17 L'EVOLUTION DE L'AMBITUS :

	Périodes musicales	**Son le plus grave**	**Son le plus aigu**	**Ambitus**
Strophe I	1	*DO*	*LA*	Sixte
	2	*DO*	*LA*	
Strophe II	1	*RE*	*LA*	Quinte
	2	*RE*	*LA*	
Strophe III	1	*DO*	*LA*	Sixte
	2	*DO*	*LA*	
Strophe IV	1	*FA*	*do*	Quinte
	2	*RE*	*do*	Septième
Strophe V	1	*RE*	*do*	
	2	*DO*	*do*	Octave
Strophe VI	1	*DO*	*ré*	
	2	*DO*	*ré*	Neuvième
Strophe VII	1	*RE*	*ré*	Octave
	2	*DO*	*ré*	Neuvième
Strophe VIII	1	*RE*	*ré*	Octave
	2	*DO*	*ré*	Neuvième
Strophe IX	1	*DO*	*LA*	Sixte
Strophe X	1	*DO*	*do*	Octave
Strophe XI	1	*DO*	*ré*	Neuvième

TABLEAU II-18 L'EVOLUTION DES SYLLABES ORNEES :

	Périodes musicales	**Syllabes ornées de 2 sons**	**Syllabes ornées de 3 sons**	**Total**	**Nombre de syllabes par période**	**Proportion dans la période musicale en fonction du nombre de syllabes**
Strophe I	1	1		1	25	4%
	2	1		1	25	4%
Strophe II	1	0		0	22	0%
	2	0		0	22	0%
Strophe III	1	2		2	20	10%
	2	1		1	20	5%
Strophe IV	1	3		3	22	13%
	2	2		2	22	9%
Strophe V	1	0		0	26	0%
	2	0		0	26	0%
Strophe VI	1	4		4	30	13%
	2	5		5	30	17%
Strophe VII	1	2		2	28	7%
	2	3		3	28	9%
Strophe VIII	1	4	1	5	30	17%
	2	4	1	5	30	17%
Strophe IX	1	2		2	24	8%
Strophe X	1	5		5	30	17%
Strophe XI	1	3		3	14	21%

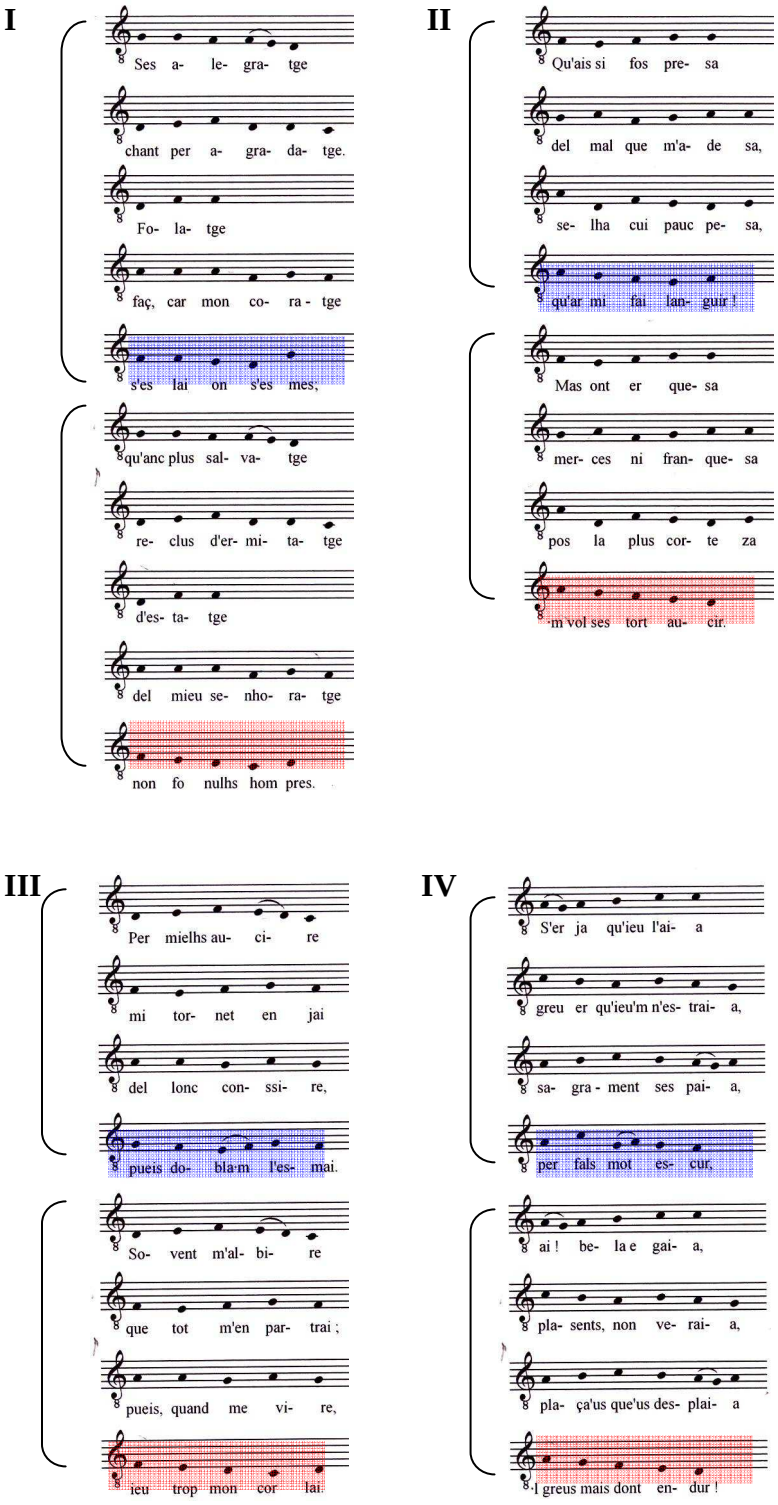
TABLEAU II-19

	STROPHES										
	Str. I	**Str. II**	**Str. III**	**Str. IV**	**Str. V**	**Str. VI**	**Str. VII**	**Str. VIII**	**Str. IX**	**Str. X**	**Str. XI**
Vers 1	*-atge*	*preza*	*aucire*	*l'aia*	*endura*	*volria*	*vensa*	*maltraire*	*vire*	*guasanha*	*genta*
Vers 2	*-atge*	*-eza*	*-ai*	*-aia*	*-ura*	*-ia*	*-ensa*	*-aire*	*-ire*	*-anha*	*-enta*
Vers 3	*-atge*	*-eza*	*-ire*	*-aia*	*-ura*	*-ia*	*-ai*	*-aire*	*-ire*	*-anha*	*-enta*
Vers 4	*-atge*	*-ir*	*-ai*	*-ur*	*-ura*	*-ia*	*-ai*	*-aire*	*-anh*	*-anha*	*-als*
Vers 5	*-es*	*-eza*	*-ire*	*-aia*	*-ura*	*-ia*	*-ensa*	*-aire*	*gasanh*	*-anha*	*-als*
Vers 6	*-atge*	*-eza*	*-ai*	*-aia*	*-i*	*-ia*	*-ensa*	*-ir*		*gen*	
Vers 7	*-atge*	*-eza*	*-ire*	*-aia*	*-i*	*-ens*	*-ai*	*-ir*			
Vers 8	*-atge*	*aucir*	*lai*	*endur*	*-ura*	*-ens*	*-ai*	*-aire*			
Vers 9	*-atge*				*-ura*	*-ia*	*-ensa*	*-aire*			
Vers 10	*pres*				*-ura*	*-ia*	*-ensa*	*-aire*			
Vers 11					*-ura*	*-ia*	*-ai*	*-aire*			
Vers 12					*-ura*	*-ia*	*-ai*	*-aire*			
Vers 13					*-i*	*-ia*	*-ensa*	*-ir*			
Vers 14					*ri*	*-ia*	*-ensa*	*vir*			
Vers 15						*-ens*	*-ai*				
Vers 16						*vens*	*trai*				

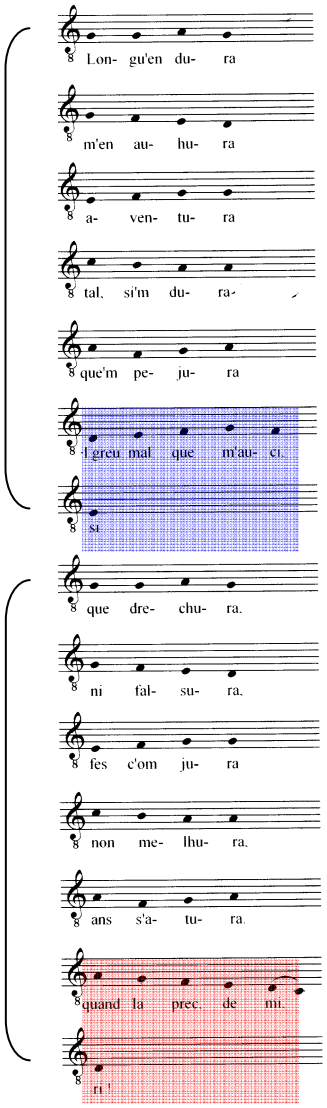
TABLEAU II-20

	MÈTRE DES VERS UTILISÉS POUR CHAQUE STROPHE						**CONFIGURATION MÈTRIQUE DE LA STROPHE**
Strophe I	pentasyllabe	hexasyllabe	trisyllabe				**1**
Strophe II	pentasyllabe	hexasyllabe					**2**
Strophe III	pentasyllabe						**3**
Strophe IV	pentasyllabe	hexasyllabe					**4**
Strophe V	pentasyllabe			tétrasyllabe	monosyllabe		**5**
Strophe VI	pentasyllabe			tétrasyllabe	monosyllabe		**5**
Strophe VII	pentasyllabe			tétrasyllabe	monosyllabe		**5**
Strophe VIII	pentasyllabe			tétrasyllabe	monosyllabe	octosyllabe	**6**
Strophe IX	pentasyllabe	hexasyllabe			monosyllabe		**7**
Strophe X	pentasyllabe			tétrasyllabe	monosyllabe	octosyllabe	**6**
Strophe XI				tétrasyllabe	monosyllabe		**8**

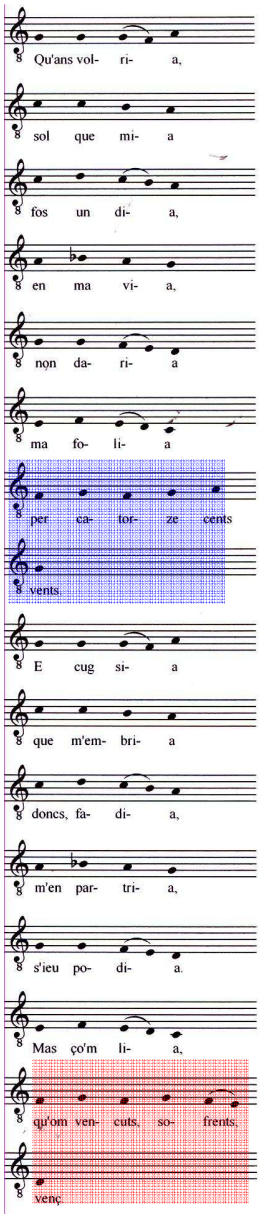
EXEMPLE MUSICAL II-43

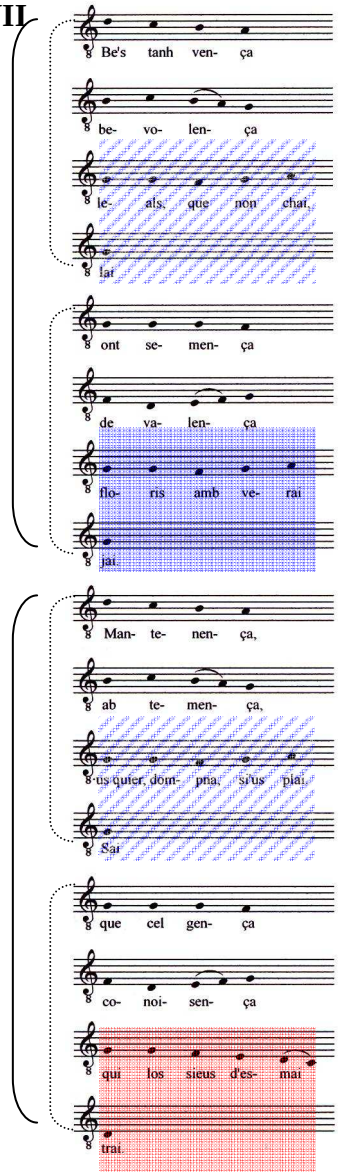


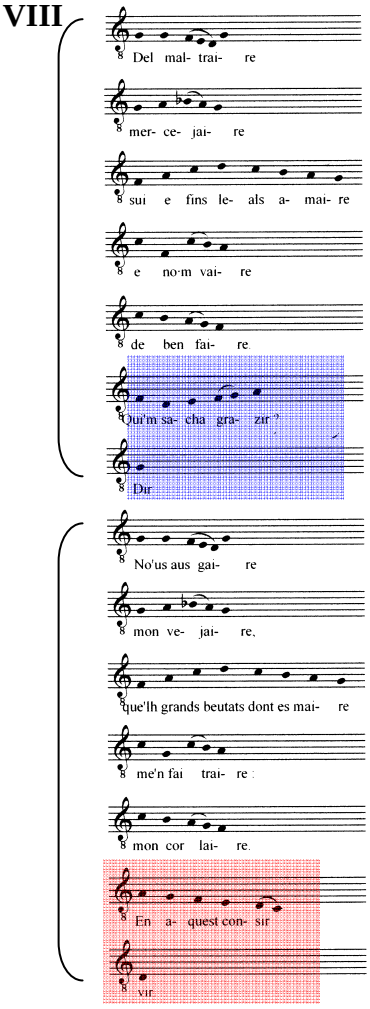
V


Lon- gu'en du- ra
m'en au- hu- ra
a- ven- tu- ra
tal, si'm du- ra-
que'm pe- ju- ra
greu mal que m'au- ci
si
que dre- chu- ra.
ni fal- su- ra.
fes c'om ju- ra
non me- lhu- ra.
ans s'a- tu- ra.
quand la prec de mi
ri !

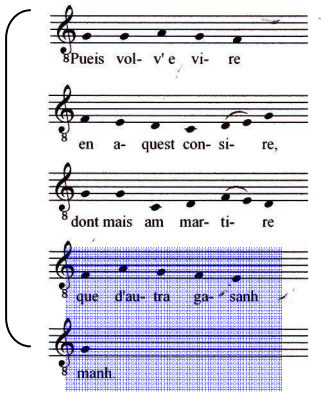
VI


Qu'ans vol- ri- a,
sol que mi- a
fos un di- a,
en ma vi- a,
non da- ri- a
ma fo- li- a
per ca- tor- ze cents
vents.
E cug si- a
que m'em- bri- a
doncs, fa- di- a,
m'en par- tri- a,
s'ieu po- di- a.
Mas ço'm li- a,
qu'om ven- cuts, so- frents
venç.

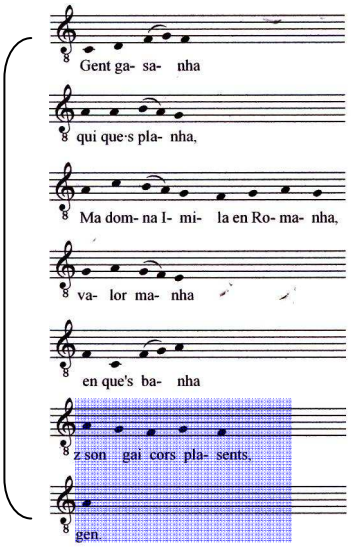

VII
Be's tanh ven- ça
be- vo- len- ça
le- als, que non chai,
laï
ont se- men- ça
de va- len- ça
flo- ris amb ve- rai
jai
Man- te- nen- ça,
ab te- men- ça,
s'us quier dom- pna, si'us plai,
Sai
que cel gen- ça
co- noi- sen- ça
qui los sieus d'es- mai
trai


VIII
Del mal- trai- re
mer- ce- jai- re
sui e fins le- als a- mai- re
e no·m vai- re
de ben fai- re
qu'ni sa- cha gra- zir?
Dir
No'us aus gai- re
mon ve- jai- re,
que'lh grands beutats dont es mai- re
me'n fai trai- re
mon cor lai- re.
En a- quest con- sir
vir

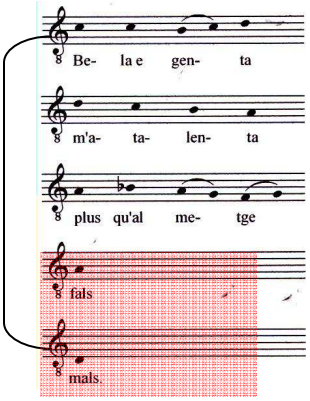
IX


Pueis vol- v' e vi- re
en a- quest con- si- re,
dont mais am mar- ti- re
que d'au- tra ga- sanh
manh

X


Gent ga- sa- nha
qui que·s pla- nha,
Ma dom- na I- mi- la en Ro- ma- nha,
va- lor ma- nha
en que's ba- nha
z son gai cors pla- sents,
gen.

XI


Be- la e gen- ta
m'a- ta- len- ta
plus qu'al me- tge
fals
mals

Chapitre 6

CADENET

S'anc fui belha ni presada[388]

Cadenet venait de Provence et fut certainement actif entre 1204 et 1235. D'après les archives, il serait né en 1160 avec une mort possible en 1247[389]. Cadenet aurait vécu 87 ans, sous les comtes de Provence Raimon-Béranger II (1144-1166), Alphonse I[er] (1166-1196), Alphonse II (1196-1209), Raimon-Béranger III (1209-1245) et Charles I[er] d'Anjou. Cadenet a peut-être participé à la croisade albigeoise car il est cité par certains troubadours l'ayant suivie.

[388] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 513-516.
[389] Joseph Zemp, *Les poésies du troubadour Cadenet*, Bern, Lang, 1978, p. 76.

Cadenet se décrit comme un *trobar leu*, mais son style « n'est pas exempt de certaines complications grammaticales dès qu'il donne dans l'analytique ou le sentencieux »[390]. Comme nous l'indique sa *vida*, il était reconnu pour savoir bien trouver :

> « *Cadenez si fo de Proensa, d'un castel que a nom Cadenet, qu'es en la riba de Durensa, el comtat de Folcalqier.*
>
> *Fils fo d'un paubre cavallier. E quant el era enfas, lo castels de Cadenet si fo destrutz e raubatz per la gent del comte de Tolosa, e li ome de la terra mort e pres ; et el en fo menatz pres en Tolsan per un cavallier q'avia nom Guilhem de Lantar. Et el lo noiri e·l tenc en sa maion ; et el venc bos e bels cortes, e saup ben cantar e parlar, et apres a trobar coblas e sirventes*[391]. »

Son œuvre compte vingt-cinq chansons d'attributions certaines[392]. *S'anc fui belha ni presada* (P. C. 106,14) est la seule à être parvenue avec la mélodie. Ismaël Fernandez de la Cuesta, dans son édition des mélodies de troubadours, lui attribue une seconde mélodie avec le texte *Non sai qua conselh mi prenda*[393]. Le poème est une attribution certaine. En revanche, la mélodie est celle d'une chanson anonyme française, *Dedanz mon cuer naist me amte*. L'association de la mélodie de cette chanson avec le texte de celle de Cadenet est le résultat d'une hypothèse de Gennrich. *Dedanz mon cuer naist me amte* possédant la même structure métrique[394], il en a déduit qu'elle pouvait être un *contrafactum* de la mélodie d'origine de *Non sai qua conselh mi prenda*.

La classification de Pillet et Cartens[395], l'édition de Ismaël Fernandez de la Cuesta et celle de Josef Zemp reconnaissent la mélodie de *Non sai qua conselh mi prenda* comme appartenant à Cadenet. En revanche, Elizabeth Aubrey ne la

---

[390] Joseph Zemp, *op. cit.*, p. 99.
[391] Edition et traduction de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *op. cit*., p. 500-501 :
« Cadenet fut de Provence, d'un château qui a nom Cadenet et qui est sur le bord de la Durance, dans le comté de Folcalquier.

Il fut fils d'un pauvre chevalier. Quand il était enfant, le château de Cadenet fut détruit et pillé par les gens du comte de Toulouse, et les hommes de la terre furent tués ou faits comme prisonniers. Et Cadenet fut emmené lui aussi comme prisonnier, dans le Toulousain, par un chevalier qui se nommait Guilhem de Lantar. Celui-ci l'éleva et le garda dans sa maison ; et il devint bon, bel et courtois. Il sut bien « trouver », chanter et parler, et apprit à composer des couplets et des sirventes ».
[392] Idem, *op. cit.*, p. 95.
[393] Ismaël Fernandez de la Cuesta (éd.), *Las Cançons dels Trobadors*, Toulouse, Institut d'Etudes Occitanes de Toulouse, 1980, p. 546.
[394] Joseph Zemp, *op. cit.*, p. 117.
[395] Alfred Pillet et Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933, 518 p.

mentionne pas[396]. Elle n'explique pas ce choix, mais elle a pu se baser sur les travaux Hendrik van der Werf. En effet, l'édition donne une seule mélodie pour Cadenet[397]. Devant l'incertitude sur l'origine de cette mélodie, nous ne pouvons en tenir compte ici.

S'anc fui belha ni presada est une des deux seules pièces, en prenant en compte les chansons retrouvées avec la mélodie, à être considérée comme une *alba*. La seconde chanson est *Reis glorios* (P. C. 242,64) de Guiraut de Bornelh (…1162-1199), troubadour de la troisième génération, selon la classification d'Elizabeth Aubrey. Les deux *alba*s comportent des ressemblances d'ordre mélodiques et sémantiques, notamment la présence du même mot-refrain *alba* à la fin de chaque strophe et la quinte ascendante *RE-LA* au début de la mélodie. L'antériorité de *Reis glorios* suggère que Cadenet devait l'avoir en tête. Cette chanson l'a peut être inspiré. En revanche, la chanson de Cadenet a un déroulement propre : elle n'est pas un *contrafactum* de *Reis glorios*.

Cadenet *fai los motz e·l so* en trois points que nous étudierons successivement :

1) La mélodie et le poème suivent la même logique bipartite. Les quatre premiers vers délimitent la première partie et les cinq derniers la seconde.
2) L'élaboration de la mélodie reprend le déroulement d'un discours rhétorique. Cadenet construit son discours mélodique à partir d'une invention mélodique entendue pendant le vers 1. Il pétrit son idée musicale comme on pourrait le faire pour une idée poétique.
3) Mots et sons s'accordent sur l'importance donnée au vers 5 de chaque strophe. Un marqueur sonore est constitué sur ce passage.

[396] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 165.
[397] Hendrik van der Werf, *The extant Troubadour Melodies*, New York, Hendrik van der Werf, 1984, 379 p.

La mélodie et le poème suivent le même déroulement bipartite. Cette délimitation est donnée par la versification, le sens du poème, les cadences musicales et la courbe mélodique. Le poème se compose de cinq strophes de neuf vers et de deux *tornadas*. Le mètre de la strophe I est répliqué dans toutes les strophes. L'opposition métrique des quatre premiers vers avec les cinq derniers est flagrante. Les vers 1 à 4 présentent une régularité métrique : ce sont des octosyllabes. A contrario, la prosodie change radicalement dans les cinq derniers vers qui présentent cinq types de mètres :

Vers	**Nombre de syllabes**
1	8
2	8
3	8
4	8
5	4
6	8
7	7
8	5
9	6

Le sens poétique de chaque strophe appuie cette démarcation bipartite de quatre et cinq vers. Le vers 5 effectue une transition avec la première section en prenant la forme d'une exclamation. La chanson de Cadenet comporte le motif de la chanson de la « mal mariée » dans les strophes I et V, et celui de la chanson du guetteur dans les strophes II, III, et IV. Selon Pierre Bec, il n'est pas rare de retrouver des aubes « teintée d'une thématique exogène »[398] . La pièce se présente sous la forme d'un faux dialogue entre l'Amante et le Guetteur. La chanson de Cadenet est une mise en scène chantée, mais nous ne savons pas si la performance fût exécutée par un ou plusieurs interprètes. La pièce sous-entend deux autres personnages ne prenant pas la parole : l'amant et le mari. Cadenet s'exprime dans un langage clair, dans le style du *trobar leu* ; il n'y a guère d'ambiguïté dans les syntagmes employés. Le texte se déroule de la manière suivante :

[398] Pierre Bec, « L'aube française, « Gaité de la tor » : pièce de ballet ou poème lyrique ?», *Cahiers de Civilisation Medievale*, 1973, n° 16, p. 23, note 31.

§I : Introduction et présentation de la dame

1. présentation de l'amante avec la mise en place du topos de la mal-mariée
2. transition : *e murria*
   topos de la *gaita*

§II : Présentation et rôle du guetteur

1. présentation
2. transition : *si venria*
   rôle : prévenir les amants de l'arrivée du jour.

§III : Argument I (thèse)

1. topos de l'hiver
2. transition : *tota via*
   loyauté envers les amants

IV : Contre argument (antithèse)

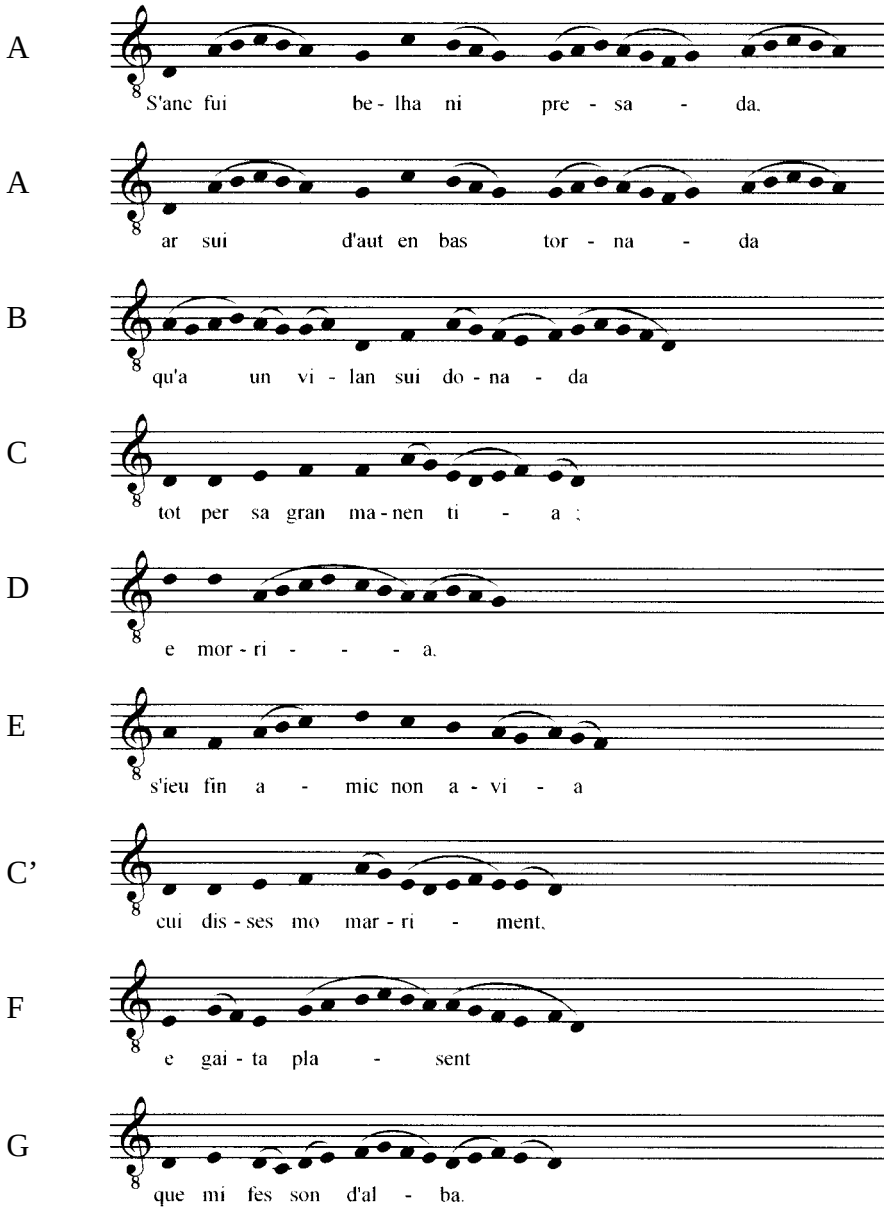
1. si l'amour est faux : loyauté remise en question
2. transition : *car volria*
   amour vrai : condition de la loyauté

§V : Conclusion

1. rappel des deux topoi de la mal-mariée et de la *gaita* (synthèse)
2. transition : *Quar seria*
   conclusion sur la loyauté de la dame envers son amant (assume sa position de mal-mariée)

Elizabeth Aubrey qualifie la mélodie de Cadenet, de forme libre avec répétition ayant une sous-structure AABCDEC'FG. Chaque lettre qualifie un vers musical :

EXEMPLE MUSICAL II-44



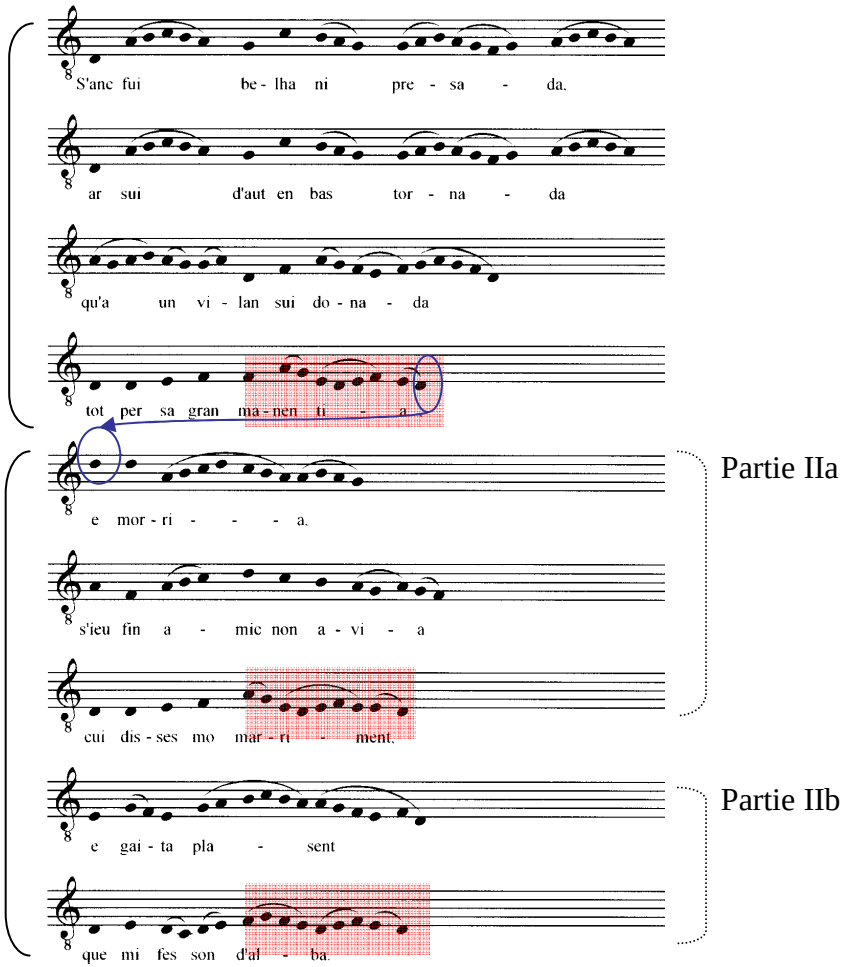
Ce cheminement met judicieusement en valeur la répétition mélodique, mais ne tient pas compte de la construction poétique et des cadences musicales. Les cadences musicales suivent l'architecture poétique et délimitent deux sections. La première cadence fermée et donc conclusive est entendue

pendant les deux dernières syllabes du vers 4. C'est une cadence typique du mode de *ré* authente. Pour marquer le passage entre les deux sections musicales, Cadenet change d'octave et use de l'intervalle le plus important de la mélodie. Le dernier son de la cadence fermée et le premier son de la première syllabe du vers 5 forment un intervalle d'octave ascendant (*RE-ré*). La fin de la strophe musicale est mise en valeur par une cadence fermée. La mélodie du dernier vers fait entendre l'unique présence de la sous-tonique. Ce degré de l'échelle du mode de *ré* accentue le caractère conclusif de la cadence. La période cadentielle est entendue durant tous le dernier vers. A la fin du vers 7, nous entendons une cadence fermée intermédiaire. Par conséquent, la seconde section se scinde en deux sous-sections musicales. L'agencement des rimes de la strophe est en contradiction avec la formation bipartite de la strophe. Il s'exerce ici un paradoxe. Un changement de section musicale ne correspond pas à un changement d'assonance. Sur l'exemple musical II-45 page 216, sont indiqués les deux parties, les deux sous-sections, les cadences fermées en rouge et le saut d'octave en bleu :

EXEMPLE MUSICAL II-45

PARTIE I

PARTIE II



A partir de cette trame bipartite, Cadenet construit son discours poétique et musical tout en le chargeant d'une progression logique. Le sens poétique démontre une organisation empruntée au discours rhétorique en présentant une construction en cinq parties avec une introduction et une présentation des personnages et de leurs rôles, une thèse, une antithèse et une synthèse-conclusion. Dans cette *alba*, l'objectif est de démontrer le bien-fondé pour un cas précis d'adultère d'une dame mal-mariée. A travers cette progression, le mot-refrain *alba* entendu à chaque fin de strophe tisse un fil conducteur dans la chanson. La première strophe est un très bon exorde car elle introduit et résume le contenu de l'*alba* développé dans le reste de la chanson :

Vers 1. le passé de l'amante
Vers 2. son présent douloureux
Vers 3. son mariage malheureux
Vers 4. rappelle l'objectif du mariage (l'intérêt de la richesse)
Vers 5. son état d'âme causé par son mariage
Vers 6. évocation de l'amant
Vers 7. le rôle de l'amant (fidélité et confidence =vérité)
Vers 8. le guetteur loyal
Vers 9. l'adultère de la nuit et la séparation à l'aube

La progression est également marquée par le *rimarium*. La disposition et l'alternance des rimes est toujours la même, mais la première assonance dérive de strophe en strophe. En revanche, la première assonance de chaque strophe comporte toujours la voyelle atone [a] sur la dernière syllabe. Celle-ci est soutenue mélodiquement : elle est par conséquent audible. Ainsi, il y a un paradoxe entre l'évolution de l'assonance et la constante de la dernière voyelle. Le tableau suivant donne les assonances des rimes de chaque strophe :

TABLEAU II-23

	Strophe I	Strophe II	Strophe III	Strophe IV	Strophe V
Vers 1	*–ada*	*–aita*	*–ura*	*–ava*	*–assa*
Vers 2	*–ada*	*–aita*	*–ura*	*–ava*	*–assa*
Vers 3	*–ada*	*–aita*	*–ura*	*–ava*	*–assa*
Vers 4	*–ia*	*–ia*	*–ia*	*–ia*	*–ia*
Vers 5	*–ia*	*–ia*	*–ia*	*–ia*	*–ia*
Vers 6	*–ia*	*–ia*	*–ia*	*–ia*	*–ia*
Vers 7	*–en*	*–en*	*–en*	*–en*	*–en*
Vers 8	*–en*	*–en*	*–en*	*–en*	*–en*
Vers 9	*alba*	*alba*	*alba*	*alba*	*alba*

La mélodie présente également une progression dans son déroulement. La strophe musicale est construite autour d'une seule idée mélodique entendue pendant les vers 1 et 2 de la strophe I. Au fur et à mesure, Cadenet fait réentendre des cellules mélodiques de cette première phrase mélodique. Chaque répétition prend la forme d'une variation. La progression mélodique est logique : chaque variation tient compte de la précédente. Le cheminement des répétitions s'insère dans le cadre de périodes musicales. Nous distinguons trois périodes musicales délimitées par trois cadences fermées et donc conclusives. La première partie de la strophe correspond à la première période. La seconde partie contient deux périodes musicales correspondant à deux variations successives de la première période. Les trois périodes comportent un nombre de syllabes dégressif, elles sont par conséquent de moins en moins longues :

1. La première période musicale est entendue pendant quatre vers ou trente-deux syllabes (vers 1 à 4).
2. La deuxième période musicale est entendue pendant trois vers ou dix-neuf syllabes (vers 5 à 7).
3. La troisième période musicale est entendue pendant deux vers ou onze syllabes (vers 8 et 9).

Un constat s'impose : les périodes musicales subissent des abréviations. En outre, les deux abréviations sont proportionnelles. La période 2 est réduite d'un tiers et la période 3 des deux tiers :

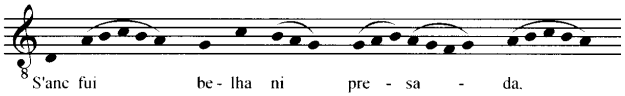
Période 1 : 32/32 syllabes ≈ 3/3
Période 2 : 19/32 syllabes ≈ 2/3
Période 3 : 11/32 syllabes ≈ 1/3

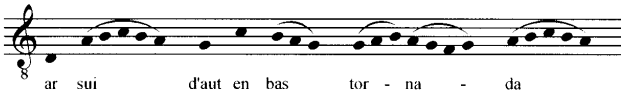
Avec l'étude des motifs musicaux, nous allons voir que les périodes musicales de la seconde section sont deux abréviations successives de la première. Les trois périodes sont intimement liées par la répétition des formules mélodiques. Au préalable, étudions l'organisation des trois périodes musicales inscrites sur l'exemple musical II-46 page 220. Le déroulement mélodique est lié à celui de la versification :

- La première période musicale est constituée de deux phrases scindées en deux demi-phrases. Les demi-phrases suivent la démarcation des quatre premiers vers. Les deux demi-phrases de la première phrase sont mélodiquement semblables. La rime rejoint ce principe avec deux assonances semblables. Les deux demi-phrases de la seconde phrase sont dissemblables. La rime rejoint ce principe avec deux assonances dissemblables.
- La deuxième période musicale est constituée de deux phrases. La première phrase se scinde en deux demi-phrases semblables qui suivent la démarcation des vers 5 et 6. la deuxième phrase est entendue pendant le vers 7.
- La troisième période musicale est composée de deux phrases suivant respectivement les vers 8 et 9. Les deux phrases musicales sont dissemblables. La rime appuie ce principe avec deux assonances différentes.

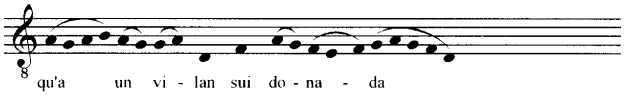
EXEMPLE MUSICAL II-46

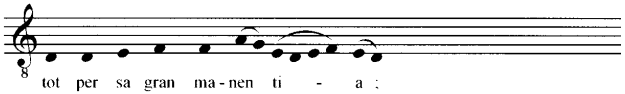
PREMIERE SECTION — Période 1 — Phrase 1



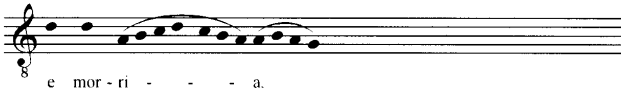


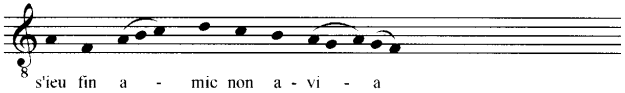
Phrase 2



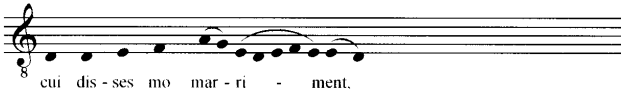


SECONDE SECTION — Période 2 — Phrase 1

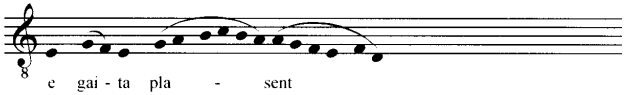




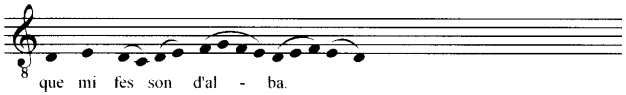
Phrase 2



Période 3 — Phrase 1



Phrase 2



Le parcours mélodique suit la logique de la versification. Les trois périodes sont liées par le procédé de l'anadiplose car la désinence finale du dernier vers est réentendue à la fin du vers suivant. Si l'alternance des rimes formait un paradoxe avec la structure bipartite de la strophe, elle est concordante avec l'organisation de chaque période musicale. Une phrase ou une demi-phrase dissemblable correspond à un changement d'assonance. Dans le cas de la chanson de Cadenet, il est très difficile de voir cette organisation structurelle uniquement avec l'étude du poème. La mélodie fait ressortir l'architecture la chanson. Elle est ici indispensable pour comprendre le *trobar* de cet auteur. Le poème laisse apparaître un enchaînement de rimes suivies. Les cadences musicales sont en contradiction avec les apparences poétiques :

	Strophe I :
Période 1	*–ada*
	–ada
	–ada
	–ia
Période 2	*–ia*
	–ia
	–en
Période 3	*–en*
	alba

Les trois périodes musicales sont issues du même matériel mélodique entendu dans la première demi-phrase de la première période. Comme il résume son discours poétique lors de la première strophe, Cadenet résume l'invention musicale dans le vers 1. Au fil de la mélodie, les variations sont effectuées sur tout ou partie de la mélodie du vers 1, nous relevons trois échelles de répétitions :

- L'invention musicale est nommée I et est entendue pendant le vers 1.
- La cellule musicale est nommée C et est entendue pendant les trois premières syllabes du vers 1.
- L'ornementation

Etudions le cheminement de chaque période musicale en prenant comme support l'exemple musical II-51 page 231 :

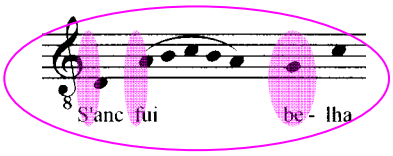
1. La première phrase de la première période présente deux fois l'invention musicale (I et I^1). La seconde fois est semblable à la première, mais peut comporter des variations par le rythme prosodique. Sur le schéma mélodique page 231, nous voyons la progression de la seconde phrase mélodique.

La deuxième phrase de la période est construite à partir de la mélodie des trois premières syllabes (cellule musicale nommée C). La mélodie du vers 3 est nommée X et non I car elle observe un parcours indépendant. La courbe mélodique du vers 3 est inversée : Cadenet part du *LA* pour descendre au ré. Sur *vilan*, la courbe mélodique des trois premières syllabes du vers 1 est abrégée au maximum avec un mouvement inversé :

EXEMPLE MUSICAL II-47

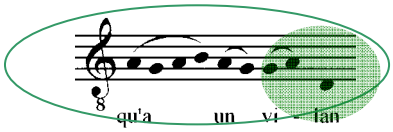
C

Vers 1, syllabes 1 à4



C^1

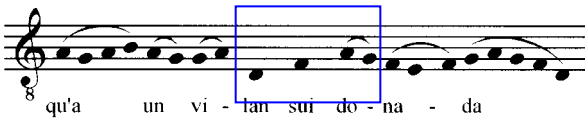
Vers 3, syllabes 1 à 4



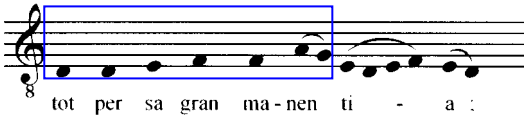
La seconde partie de la phrase mélodique (au vers 3) est une variation de X et est nommée X^1. La formule est abrégée par l'aphérèse des trois premières syllabes du vers 3. Elle est également amplifiée par la diérèse des syllabes 3 à 5 du vers 3 sur les syllabes 1 à 6 du vers 4. La mélodie des deux dernières syllabes du vers 4 se distingue :

EXEMPLE MUSICAL II-48

X
Vers 3



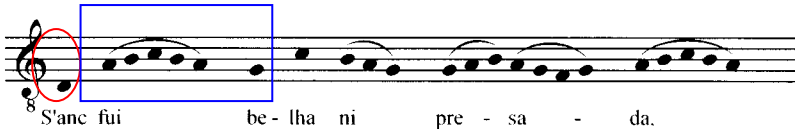
X^1
Vers 4



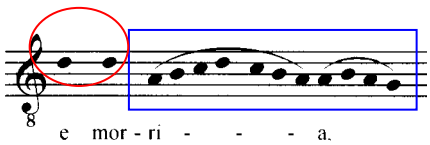
2. La première phrase de la deuxième période est une abréviation de la première phrase de la première période. Les deux demi-phrases sont deux variations successives de l'invention musicale (I^2 et I^3). La mélodie du vers 4 (I^2) est une abréviation de celle du vers I car seule la mélodie du premier hémistiche est reprise. Cadenet transpose le *RE* de la première syllabe du vers 1 à l'octave supérieure (*ré*). Il amplifie sa mélodie par une prosthèse sur la première syllabe en faisant réentendre le *ré*. Le mélisme de la deuxième syllabe du vers 1 est réentendu, mais amplifié par une épenthèse (*ré do*). Sur la quatrième syllabe, le *SOL* de syllabe 4 des vers 1 et 2 et agrémenté de trois sons (*LA SI LA*). Cette variation combine simultanément l'amplification et l'abréviation avec la transposition et l'inversion :

EXEMPLE MUSICAL II-49

I
Vers 1



I^2
Vers 5

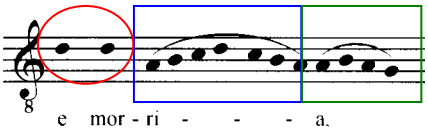


La variation I^3 est une amplification de I^2. Au début du vers 7, Cadenet conserve les deux premières syllabes non ornées, mais en change la hauteur. La mélodie des syllabes 3 et 4 est réentendue sous la forme d'une diérèse sur les syllabes 3 à 8. La mélodie de la syllabe 4 du vers 4 est transposée à la seconde inférieure :

EXEMPLE MUSICAL II-50

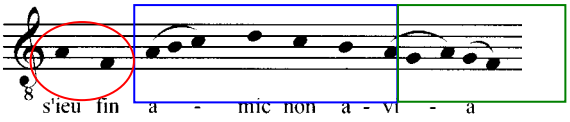
I^2

Vers 4



I^3

Vers 5



La seconde phrase de la deuxième période est une abréviation de la seconde phrase de la première période car elle présente une seule variation de X (X^2). La phrase dure un vers au lieu de deux.

3. Dans la troisième période, l'invention musicale n'apparaît plus dans son entier. En revanche, des fragments musicaux sont réentendus. L'invention musicale et X semble fusionner pour donner une seule proposition musicale. Pour marquer cette fusion, nous avons appelé ces deux phrases IX et IX^1.

De cette étude, plusieurs constats s'imposent. Les périodes 2 et 3 sont deux variations successives de la période 1. Le matériel musical est identique, la variété se fait entre autre par la transposition. Les changements métriques ont pour conséquences mélodiques des amplifications (diérèse, épenthèse, prosthèse) et des abréviations (apocope, syncope). La progression est logique car chaque variation découle de la précédente et ceci à toutes les échelles (période, invention, cellule et ornementation). Cadenet travaille son invention mélodique dans un cadre strict. En revanche, la liberté musicale est donnée par la maîtrise de la technique de

l’abréviation et de l’amplification. L’abréviation des périodes est effectuée de manière proportionnelle (quatre, trois et deux vers). La proportion permet de garder facilement en mémoire la structure de la strophe.

En étudiant le vocabulaire de la chanson, nous apercevons la mise en récit de la dualité du bien et du mal, du haut et du bas, du mariage et de l’adultère, du jour et de la nuit, de la loyauté et de la déloyauté, etc. A chaque fois, le terme trouve son contraire dans le reste de la chanson. En outre, la nuit symbolise les rencontres de la dame avec son *amic* et le jour le moment où elle est avec son *vilan* de mari. Il y a donc une inversion : le bonheur se trouve la nuit et le malheur le jour. L’hiver présente les nuits les plus longues de l’année, d’où la préférence des amants pour cette saison malgré le froid. Nous relevons le paradoxe. Voici un tableau des termes positifs avec en face leurs correspondances négatives :

TABLEAU II-24

VERS	TERMES POSITIFS	VERS	TERMES NEGATIFS
1	*belha*	3	*vilan*
26	*domna valen*	42	*desconoissens vilania*
2	*aut*	2	*bas*
1	*presada*	2	*tornada*
15	*amia*	43	*malamen*
8	*gaita plazen*	21	*freidura*
10	*corteza gaita*	28	*vil castelh gaitava*
22	*leials gaita*	33	*falsa drudaria*
35	*leialmen*	30	*fals*
24	*segurs (sécurité)*	16	*comjat franchamen*
36	*crit*	30	*celava*
12	*leials amors*	29	*fals amor*
17	*baizan e tenen*	13	*dreit faita*
25	*jauzimen*	37	*menassa*
6	*fin amic*	3	*vilan*
25	*fins drutz*	37	*gap*
40	*amic*	38	*mals marritz*
44	*amic valen*	4	*gran manentia*
19	*nuegs*	13	*dia*
20	*ivern*	40	*dia*
19	*escura*	31	*jorn*
			alba
23	*tota via*	5	

Le tableau II-24 montre cinq types d'opposition :

1. la femme mariée / la femme courtisée
2. l'amour vrai et loyal (symbolisée par la sentinelle) / l'amour faux et déloyal
3. l'amant (l'adultère) / le mari (le mariage)
4. **la nuit / le jour**
5. la vie / la mort

Le nombre de termes des cinq topoi et de leur contraire est équivalent et couvre la quasi-totalité de l'*alba*.

La seconde phrase mélodique de chaque période musicale se situe dans le grave de l'ambitus. Cadenet semble user du contraste entre le grave et de l'aigu tandis que le poème joue sur les oppositions entre le jour et la nuit. Le sens du poème est en adéquation avec l'ambitus de la courbe mélodique. Voici le poème avec en rouge les passages du poème entendus dans le grave de l'ambitus :

I

S'anc fui belha ni presada
ar sui d'aut en bas tornada,
qu'az un vilan sui donada
tot per sa gran manentia ;
e morria,
s'ieu fin amic non avia
cuy disses mon marrimen,
e gaita plasen
que mi fes son d'alba.

II

Ieu sui tan corteza gaita
que no vuelh sia desfaita
leials amors a dreit faita,
per que·m don garda del dia
si venria,
e selh que jai ab s'amia,
prenda·n comjat franchamen,
baizan e tenen,
qu'ieu vei venir l'alba.

III

Be·m plai longa nuegz escura
e·l temps d'ivern on plus dura,
e no m'en lais per freidura
qu'ieu leials gaita no sia
tota via,
per tal que segurs estia
fins drutz, quan pren jauzimen
de domna valen,
del ser tro en l'alba.

IV
S'ieu en vil castelh gaitava
ni fals amors y renhava,
fals si'ieu si no celava
lo jorn aitan quan poiria,
car volria
partir falsa drudaria ;
et entre la leial gen
gait'ieu lialmen,
e crit, quan vei l'alba.

V
Jar per gap ni per menassa
que mos mals maritz me fassa,
no mundarai qu'ieu no jassa
ab mon amic tro al dia.
Quar seria
desconoissens vilania
qui partia malamen
son amic valen
de si, tro en l'alba.

VI
Anc no vi jauzen
drut que·l plagues l'alba.

VII
Per so no m'es gen
ni·m plai, quan vei l'alba.

Le vers 5 de chaque strophe forme avec la mélodie un marqueur sonore. Au fil des strophes, le vers 5 adopte la forme exclamative ou affirmative. Le nombre de syllabe restreint (quatre) contribue à créer un événement sonore. En outre, nous remarquons l'emploi du conditionnel I, sauf dans la strophe III où nous n'avons de groupe verbal (*tota via*). Le conditionnel I marque, dans ce cas, une obligation morale ou une demande doublée d'une incertitude. Le vers 5 de la strophe III est le vers central de la chanson et signifie toujours[399]. Le cinquième vers de chaque strophe est par conséquent un moment très important de la chanson et met en évidence un contenu sémantique devant être entendu lors de la performance :

[399] Il est le 23ème vers sur les 45 vers que compte l'*alba*.

§ I	*e morria*	et j'en mourrais
§ II	*si venria*	s'il paraissait !
§ III	*tota via*	Et je ne dispense pas,
§ IV	*car volria*	autant que je le pourrais,
§ V	*Quar seria*	jusqu'au jour ;

La mélodie contribue au stimulus sonore par l'usage de longs mélismes, ceci créant une pause temporelle dans la strophe. Ce moment constitue l'apogée lyrique de la strophe avec un ambitus dans l'aigu. L'intervalle d'octave ascendant entre les deux sections mélodiques contribue à cette mise en relief.

❖

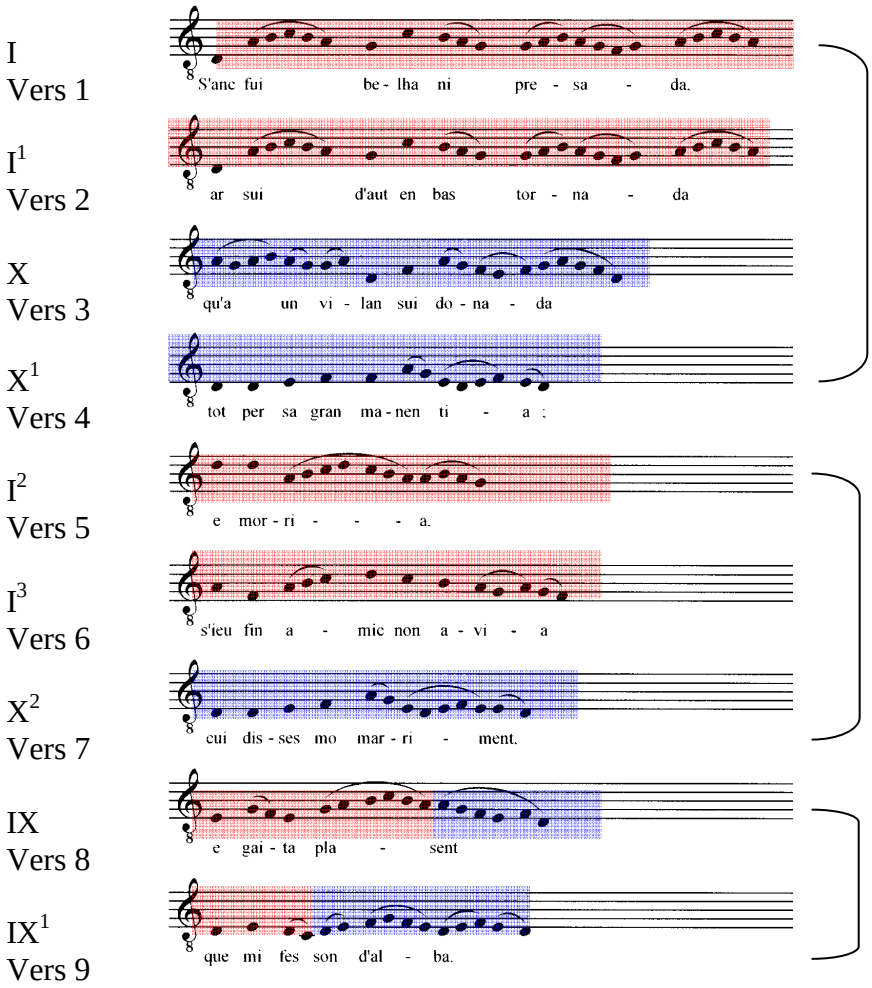
L'étude de la chanson de Cadenet a permis de mettre à jour une architecture hautement élaborée. Le cheminement poétique présente une organisation bipartite de la strophe vérifiée par la mélodie. En revanche, seule l'étude simultanée du poème et de la mélodie permet d'observer l'évolution des trois périodes musicales. L'enchaînement de ces trois moments n'est absolument pas visible par l'étude poétique seule. La mélodie permet ici de révéler une architecture empruntée au discours rhétorique.

La strophe énonce les idées qui seront développées dans la suite de la chanson. De la même manière, mais à une échelle plus restreinte, le matériel musical est donné dans la première demi-phrase (vers 1). Ainsi, dans le reste de la mélodie, Cadenet développe et travaille son idée mélodique. L'influence de la rhétorique est omniprésente dans la construction poétique et musicale. Cadenet fabrique sa chanson comme un discours et en utilise les procédés d'*abreviatio* et d'*amplificatio*.

A partir de cette haute architecture, le vers 5 forme avec la mélodie l'apogée lyrique de chaque strophe et marque ainsi le commencement d'une seconde section strophique.

La chanson de Cadenet est complexe avec une organisation effectuée à toutes les échelles : la chanson, la strophe, la section, la période, l'invention, la cellule et l'ornementation. La forme « libre avec répétition » attribuée à cette *alba* n'est pas suffisamment représentative de cette haute préoccupation architecturale. La liberté ne se situe pas dans l'organisation formelle mais elle peut être réalisée à l'intérieur du cadre défini par les trois périodes avec des variations de l'ordre de l'ornementation. En bref, si l'organisation structurelle est inflexible, la hauteur peut varier suivant les strophes ou les exécutions musicales.

EXEMPLE MUSICAL II-51



Chapitre 7

MONGE DE MONTAUDON

De l'œuvre de Monge de Montaudon (…1193-1210), il subsiste dix-neuf textes provenant de vingt-six manuscrits dont deux nous sont parvenus avec la mélodie : *Era pot ma domna saber* (P.C. 305,6) et *Ben m'ennueia* (P.C. 305,10). La mélodie de *Ben m'ennueia* est un *contrafactum* de celle de *Rassa, tant creis* (P.C. 80,37) attribuée à Bertran de Born (…1159-1195…). *Era pot ma domna saber* est en fait la seule mélodie originale du troubadour. Le texte se trouve dans douze manuscrits différents français, italien, anglais.

La mélodie existe uniquement dans le chansonnier occitan R (fin du XIII[e] siècle) et présente une notation musicale carrée[412]. D'après sa *vida*[413], Monge serait originaire d'Auvergne. Tout en étant rattaché à l'abbaye d'Aurillac, le troubadour composait des *coblas* et des *sirventes* sur les faits divers de sa contrée. Monge voyagea également en Espagne. Le roi Alphonse d'Aragon lui ordonna de « courtiser les femmes », de « manger de la viande », de chanter et de composer. Sa *vida* le présente comme quelqu'un de reconnu et de grand talent :

> « *Lo Monges de Montaudon si fo d'Alverne, d'un castel que a nom Vic, qu'es pres d'Orlac. Gentils hom fo, e fo faichs morgues de l'abaia d'Orlac. E l'abas si·l det lo priorat de Montaudon. E lai el se portet ben de far lo ben de la maison. E fasia coblas estan en la morgia e sirventes de las rasons que corion en aquella encontrada. E·ill cavalier e·ill baron si·l traisseron de la morgia e feiron li gran honor e deiron li tot so que·ill plac ni lor demandet. Et el portava tot a Montaudon, al sieu priorat. Mouc crec e meilluret la soa glesia, portan tota via los draps mongils.*
>
> *E tornet s'en ad Orlac, al sieur abat, mostran lo meilluramen qu'el avia faich al priorat de Montaudon. e preguet que·ill li des gracia que·s degues regir al sen del rei N'Anfos d'Arragon. E l'abas la·ill det. E·il reis li comandet qu'el manjes carn e domnejes e cantes e trobes ; et el si fez. E fo faichs seingner del Puoi Sainta Maria e de dar l'espervier. Lonc temps ac la seigneuria de la cort del puoi, tro que la cortz se perdet.*
>
> *E pois el s'en anet en Espaingna, e fo li faita grans honors per totz lo reis e per totz los barons. Et anet s'en ad un priorat en Espaingna que a nom Vilafranca, qu'es de l'abaia d'Orlac. E l'abas si la·il det. Et el la enrequi e la meilluret. E lai el mori e definet*[414]*.* »

[412] Le chansonnier R, Bibliothèque nationale de France, français 22543.

[413] Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII[e] et XIV[e] siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, p. 307-310.

[414] Idem, op. cit., p. 308-309 : « Le Moine de Montaudon fut d'Auvergne, d'un château du nom de Vic qui est près d'Aurillac. Il Fut gentilhomme et fut fait moine de l'Abbaye d'Aurillac. Et l'abbé lui donna le prieuré de Montaudon. Et il s'y comporta bien pour faire le bien de la maison. Il composait des *coblas* tout en étant encore au couvent, ainsi que des *sirventes* sur les faits divers de cette contrée. Et les chevaliers et les barons le tirèrent du cloître et lui firent grand honneur et lui donnèrent tout ce qu'il lui plût ou qu'il leur demandât. Et il remporta tout à Montaudon, à son prieuré. Il agrandit beaucoup et améliora son église, portant toujours son habit monastique.

Et il rentra à Aurillac, auprès de son abbé lui montrant l'amélioration qu'il avait apportée au prieuré de Montaudon. Et il le pria de lui donner l'autorisation d'obéir à la volonté du roi Alphonse d'Aragon. Et l'abbé la lui donna. Et le roi l'ordonna de manger de la viande, de courtiser les dames, de chanter et de composer ; ainsi fit-il. Et il fut fait seigneur du Puy-Sainte-Marie et chargé de donné l'épervier. Il eut longtemps la seigneurie de la cour du Puy, jusqu'au moment où la cour disparut.

Et ensuite il s'en alla en Espagne et reçut de grands honneurs de tous les rois et de tous les barons. Et il s'en alla à un prieuré en Espagne qui à nom Villefranche et qui dépend de l'Abbaye d'Aurillac. Et l'abbé le lui donna. Et il l'enrichit et l'améliora. Et c'est là qu'il mourut et finit. »

I. *Era pot ma domna saber*[415]

Elizabeth Aubrey a évoqué cette chanson dans *The Music of the Troubadour*. Sans effectuer une étude détaillée de la pièce, elle met l'accent sur l'originalité du matériel mélodique et son caractère dérivatif :

> « Un exemple extrême de la variation se trouve dans une mélodie du Monge de Montaudon, où les vers 1, 2, 3, 4, 6 et 8 sont forgés dans le même matériel musical, chacun avec une fin différente. Les vers 2 et 4 ont une fin ascendante en *ré,* les vers 6 et 8 finissent sur *la*[416]. »

Dans ce second passage, elle développe cette idée en usant du terme de « variation » :

> « La seule mélodie existante de Monge de Montaudon est remarquable par la variation des phrases et l'utilisation et la transformation du matériel motivique, incluant quatre originales et cinq variations. Contrairement à beaucoup de mélodies de cette génération, il n'y a pas de fin sur la finale[417]. »

Dans cette *canso*, l'art de *trobar* de Monge de Montaudon s'illustre en quatre points :

1) La mélodie permet la distinction formelle bipartite de quatre et cinq vers.
2) Le premier vers de la strophe est mis en relief et présente l'invention musicale. Le discours de la *canso* est construit à partir de cette idée musico-poétique.

[415] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 517-522.
[416] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 163.
[417] Idem, *op. cit.*, p. 231.

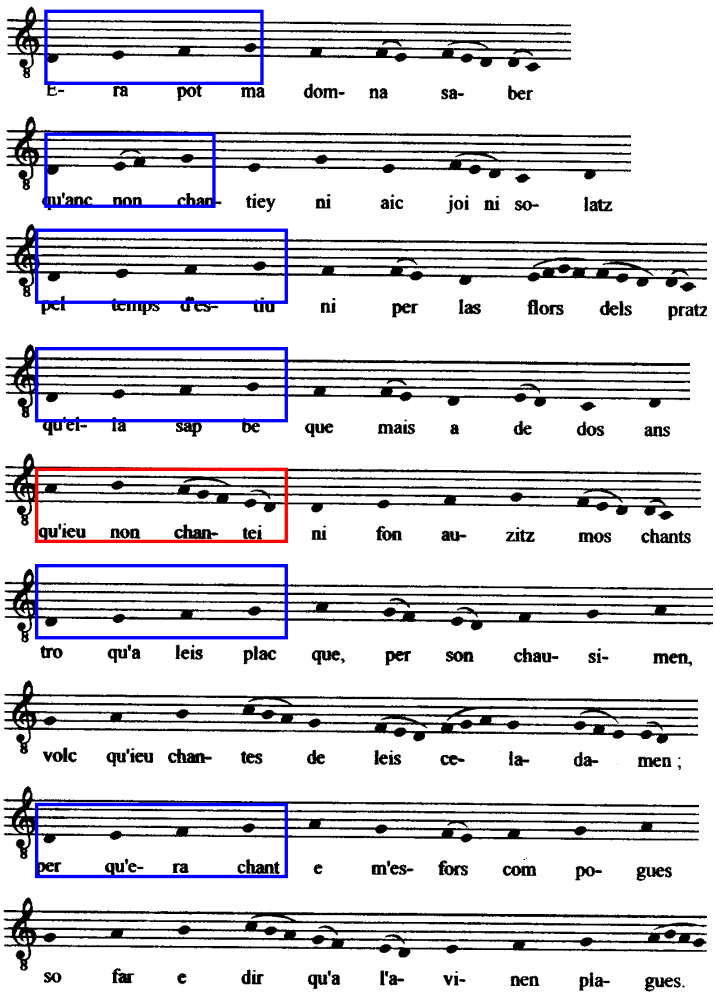
3) La chanson reprend les usages de la rhétorique. Le poème et la mélodie progressent en s'accordant sur l'emploi de l'abréviation et de l'amplification. Monge utilise le procédé d'*interpretatio* qui a des répercussions directes sur la mélodie.
4) La phonétique et la prosodie de la langue occitane influent sur la courbe mélodique.

Pour distinguer la structure bipartite de la strophe, la mélodie est nécessaire. Le poème ne donne pas de nettes indications relevant de la signification, de la métrique ou de la versification :

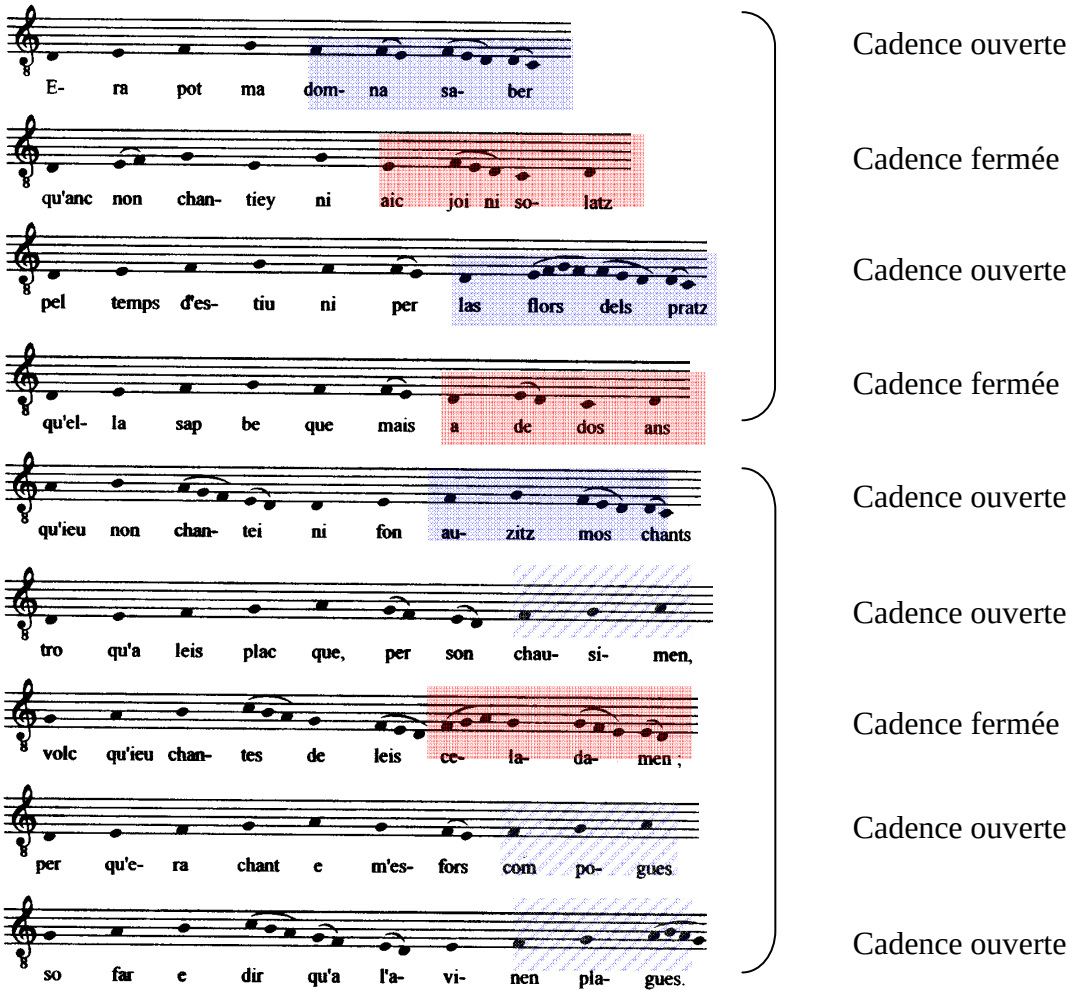
TABLEAU II-23

	METRIQUE		*RIMES*			
Vers	**Nombre de syllabes**	**Césure**	**Assonances**	**Disposition des rimes**	**Alternances des rimes**	**Qualité des rimes**
1	8	4/4	*–er*	a	masculine	
2	10	4/6	*–atz*	b		riche
3	10	4/6	*–atz*	b		"
4	10	4/6	*–ans*	c		"
5	10	4/6	*–ans*	c		"
6	10	4/6	*–en*	d		suffisante
7	10	4/6	*–en*	d		"
8	10	4/6	*–es*	e		"
9	10	4/6	*–es*	e		"

Pour marquer le changement de section, il y a une rupture mélodique au début du vers 5. La mélodie des quatre premiers commence par le tétracorde *RE MI FA SOL*. A contrario, le vers 5 commence par la quinte du mode, le *LA*. Le mouvement mélodique qui était ascendant au début des quatre premiers est inversé au début du vers 5. Le contraste est clairement audible :



La disposition des cadences n'est pas la même dans la première et dans la seconde partie de la strophe. Les quatre premiers vers alternent une position cadentielle ouverte sur la sous-tonique *DO* et fermée sur la finale du mode de ré authente, le *RE*. La régularité des positions cadentielles ouverte et fermée est abandonnée dans la seconde partie :



Simultanément, le vers 1 cumule les contrastes poétiques avec le reste de la strophe et circonscrit l'invention musicale de la mélodie. Le vers 1 est mis en relief par la versification, la grammaire, le sens du texte et le procédé de l'anadiplose. Il se démarque nettement dans le déroulement métrique et rimique de la strophe. Il possède huit syllabes contre dix pour tous les autres. Sa rime est orpheline car il n'est pas assonancé avec un autre vers dans la strophe. Si le premier vers n'a pas de lien métrique et rimique avec les autres vers de la strophe, il permet de tisser un lien interstrophique.

Le vers 1 résume le contenu poétique de la strophe. Le reste de la strophe développe l'idée contenue dans le premier vers. Le lien interstrophique est donné par le principe de l'anadiplose : le contenu sémantique de la fin de la strophe est

repris au début de la strophe suivante. La chanson est donc hautement élaborée. Ceci va permettre au troubadour de prouver sa valeur et donc de convaincre, mais également une remémoration facile. En effet, si tous les arguments s'enchaînent de manière logique et progressive, le troubadour pourra, à partir du premier vers de la chanson, se rappeler du reste. Etudions le cheminement poétique de la *canso* afin de voir l'enchaînement des arguments :

L'amour est bien entendu le sujet de cette *canso* introduit par la strophe I de la *canso*. Avec l'adverbe *era* – maintenant, Monge souligne le temps présent. Le troubadour explique ensuite ce qu'il a fait pendant deux années aux vers 1, 2 et 3. Nous relevons deux lieux communs de l'amour courtois : la belle saison et celui de la souffrance car le renouveau ne réjouit pas le troubadour. La cause de la souffrance est évoquée aux vers 4 et 5. Les vers 5, 6, 7 nuancent ses dires car Monge a eu le droit de chanter en secret. Le secret « accompagne tous les aspects de la requête courtoise et témoigne surtout de la fidélité de l'amoureux » [418]. Dans les deux derniers vers, Monge récapitule son propos en énonçant de nouveau *era* : il chante maintenant car il a déjà attendu. Le troubadour souligne ainsi sa dévotion envers sa dame.

Après avoir cadré son sujet et clamé son dévouement envers sa *domna*, Monge va devoir lui prouver sa valeur. Les deux derniers vers de la strophe I annoncent la strophe II, c'est le principe de l'anadiplose. Aux vers 1 et 2, Monge présente son humilité. Cette qualité lui permet de se mettre en valeur dans les quatre vers suivant. En prenant le style indirect, l'auteur laisse transparaître la motivation de son chant : les faveurs de la dame. Le troubadour use du sous-entendu avec subtilité. Monge possède trois qualités courtoises mais aussi féodales car c'est un amant loyal, fidèle et volontaire. Pour démontrer à la dame qu'elle a eu raison de le choisir comme amant, Monge se met en avant vis-à-vis des *ricors* dans les vers 7, 8, et 9.

Au début de la strophe III, le troubadour explique la fin de strophe II : il avoue que c'est de lui dont il parlait. Puis, on apprend ce que la dame peut dorénavant savoir. Les deux ans d'attente ont permis une amélioration du troubadour. De cette strophe, nous pouvons retenir son étonnante concision et sa cohérence : tous les arguments s'enchaînent subtilement pour permettre à Monge

[418] Glinnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, p. 203.

de poser directement sa demande. Dans la strophe IV, l'auteur pose sa requête. Tout d'abord, il rappelle la faveur que la dame lui a faite en acceptant qu'il puisse chanter. Or, il en veut un peu plus. Le troubadour interpelle l'indulgence de la dame, la *merces.* A la fin de la strophe, il précise que c'est elle qui sera la plus gagnante avec le dévouement total et éternel qu'il lui portera. Le dévouement est une qualité courtoise mais surtout chevaleresque.

La strophe V commence par « Mais » et peut être considérée comme l'antithèse de son chant. Au début, la *merces* de la dame est évoquée mais d'une manière extérieure. Si la dame refuse la demande du troubadour, elle ne sera pas confrontée directement à son manque de courtoisie. Le poète pense à tout et prévient sa faute en demandant d'avance le pardon de sa dame. Enfin, il lui offre son cœur par la métaphore du messager courtois. La chanson se termine comme elle commence : « Era » du vers 1 de la strophe I devient l'expression synonyme « *e ia* » au premier vers de la strophe V. Pour chaque argument et durant toute la chanson, l'auteur flatte sa dame par de nombreux qualificatifs. La *tornada* nous apprend la destinataire du message : *Na* Maria. Le troubadour flatte encore sa dame et précise qu'il ne parle que d'elle du début jusqu'à la fin.

A la fin de tous les premiers vers de chaque strophe, nous remarquons un verbe au mode infinitif en *-er* :

saber : savoir
poder : pouvoir
voler : vouloir
lezer : permettre
valer : valoir
aver : avoir

Le verbe à l'infinitif du vers 1 de chaque strophe synthétise l'invention littéraire de la strophe. L'utilisation du mode infinitif introduit une distance du trouveur vis-à-vis de son discours, ceci pouvant être interprété comme une subtilité. Le verbe *lezer* n'est pas répété contrairement aux autres présents sous différents modes et temps. Sa singularité s'explique peut-être par la requête qu'il formule.

L’invention musicale est également entendue pendant le vers 1. Dans le reste de la mélodie, le troubadour effectue des variations à partir de cette idée. Les répétitions sont organisées dans le cadre de deux périodes musicales que nous avons inscrites sur l’exemple musical II-67 page 255. La première période est constituée de deux phrases semblables de deux et deux vers. Les deux phrases sont ponctuées par une cadence fermée sur la finale *RE*. Chaque phrase se scinde en deux demi-phrases suivant la démarcation des vers. La division interne de la phrase est mise en évidence par une cadence ouverte sur la sous-tonique du mode de *ré* authente (*DO*). La *dispositio* des cadences (ouverte/fermée/ouverte/fermée) et des répétitions (deux phrases semblables) donne à cette première période son homogénéité.

La *dispositio* de la deuxième période est issue de la première. Les vers 5, 6 et 7, 8 forment deux phrases musicales. La dernière phrase est entendue pendant le dernier vers. En revanche, le mouvement cadentiel de la première période n’est pas répliqué. La cadence sur la quinte du mode (*LA*) apparaît.

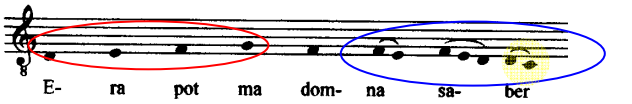
Etudions à présent le cheminement des variations issues de l’invention musicale entendue pendant le vers 1. L’exemple musical II-68 page 256 résume le cheminement des répétitions :

1. L’invention musicale est composée de deux cellules mélodiques fondamentales suivant les deux hémistiches du vers 1. La première correspond au tétracorde *RE MI FA SOL* dans un style syllabique. La seconde correspond à un espace mélodique descendant allant du *FA* vers le *DO* et est ornée.

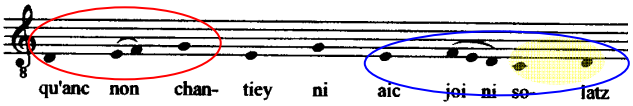
La mélodie du vers 2 est conçue à partir de celle du vers 1. Pour cette raison, elle est surlignée en bleue clair sur l’exemple musical II-68 page 256. Elle est nommée Ia car elle aura un développement indépendant. En revanche, le rythme prosodique change avec la contraction par synérèse sur la deuxième syllabe. La fin de l’invention est reprise avec la suppression du *FA* sur la syllabe 6. La dernière syllabe du vers 1 est entendue sous la forme d’une diérèse sur les deux dernières syllabes du vers 2. Les deux sons sont inversés et permettent de changer la cadence ouverte du vers 1 en une cadence fermée :

EXEMPLE MUSICAL II-52

I
Vers 1



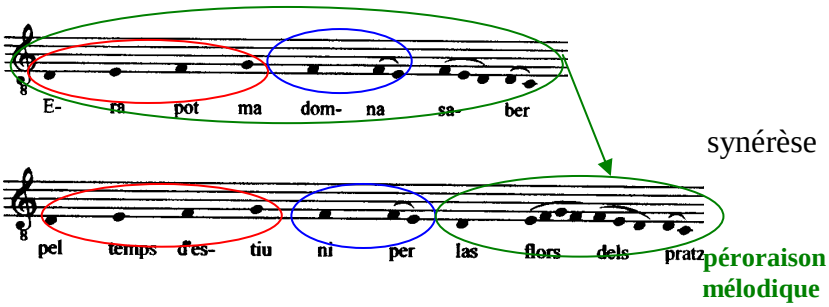
Ia
Vers 2



La seconde phrase est semblable à la première tout en comportant quelques variations. L'augmentation du mètre du vers 3 vis-à-vis du vers 1 cause une amplification mélodique. La mélodie des syllabes 1 à 6 du vers 1 est reprise au même endroit au vers 3. La mélodie du vers 3 est une amplification de celle du vers 1 avec l'ajout d'une abréviation par synérèse de la mélodie du vers 1 sur les quatre dernières syllabes du vers 3. Il y a donc une péroraison mélodique de la mélodie du vers 1 sur les quatre dernières syllabes :

EXEMPLE MUSICAL II-53

I
Vers 1

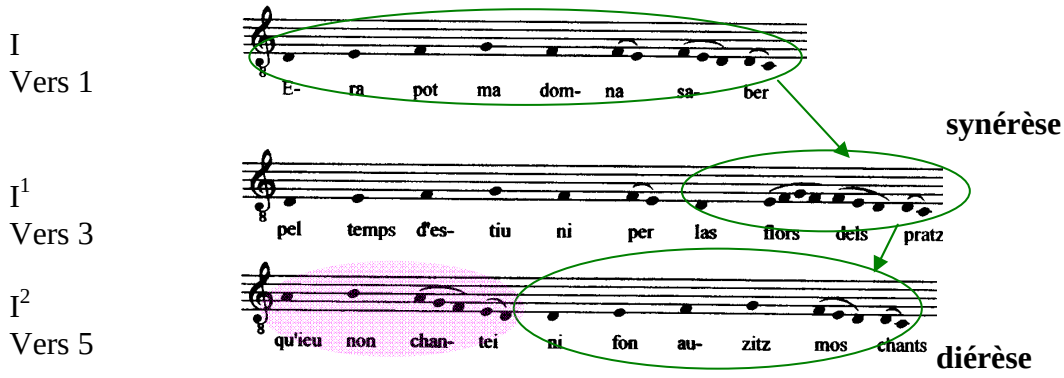


I[1]
Vers 3

La mélodie du vers 4 reprend celle du vers précédent jusqu'à la syllabe 7. La cadence ouverte sur la sous-tonique est reprise de la mélodie du vers 2. Pour cette raison, elle est nommée Ib.

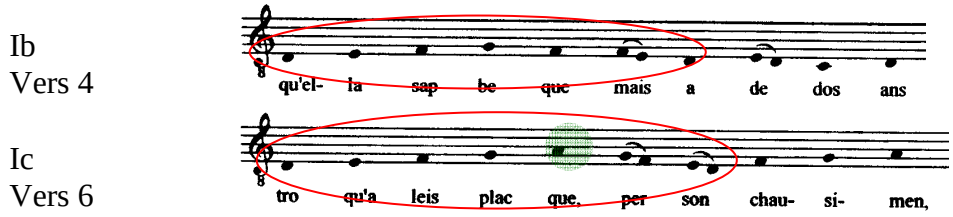
2. La première phrase de la période 2 est une variation de la mélodie de la phrase 2 de la période 1. En revanche, la mélodie du vers 4 est en opposition avec celle du début des quatre premiers vers ne serait ce que par le démarrage à la quinte supérieure. Pendant le second hémistiche du vers 6, la mélodie des quatre dernières syllabes du vers 3 est réentendue sous la forme d'une diérèse :

EXEMPLE MUSICAL II-54



La mélodie du vers 6 est une variation de celle du vers 4. La courbe mélodique est amplifiée par la montée au *LA*. La mélodie des trois dernières syllabes est différente. Ainsi, la cadence fermée devient une cadence ouverte sur la quinte du mode de *ré* authente :

EXEMPLE MUSICAL II-55

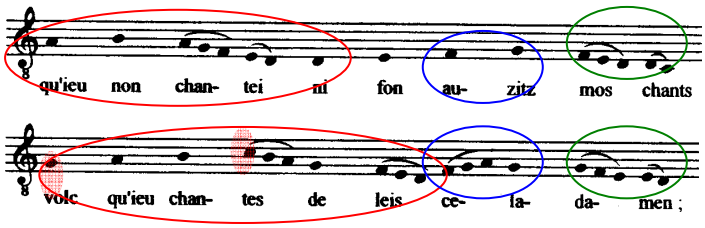


La deuxième phrase de la période 2 est une variation de la phrase précédente. La mélodie du vers 7 est une variation de celle du vers 5. Le mouvement mélodique des cinq premières syllabes du vers 5 est amplifié par la prosthèse de la première syllabe et l'épenthèse du *do* pendant la syllabe 4 du vers 7. Pendant la syllabe 7, Monge rajoute une ornementation. La mélodie des deux dernières syllabes du vers 7 est une transposition à la seconde inférieure. Cette transposition a pour conséquence la transformation de la cadence ouverte en une cadence fermée sur la finale du mode :

EXEMPLE MUSICAL II-56

I[2]
Vers 5

I[3]
Vers 7

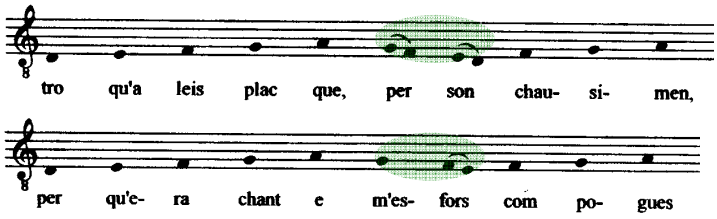


La mélodie du vers 8 est une variation de celle du vers 6. Seule la mélodie des syllabes 6 et 7 change :

EXEMPLE MUSICAL II-57

Ic
Vers 6

Id
Vers 8



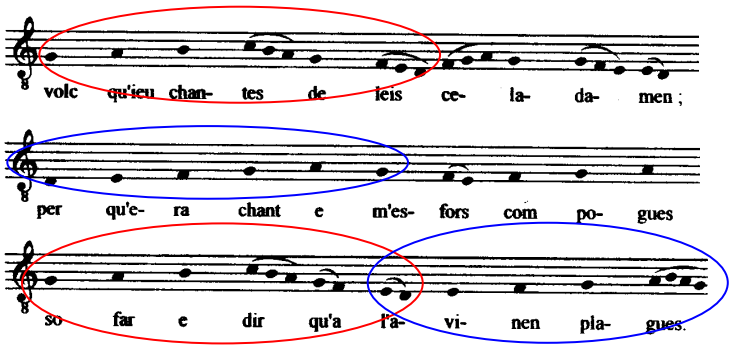
La dernière phrase est une abréviation de la phase précédente. Seule la mélodie des six premières syllabes des vers 7 et 8 est reprise :

EXEMPLE MUSICAL II-58

I[3]
Vers 7

Id
Vers 8

I[3] et Ie
Vers 9



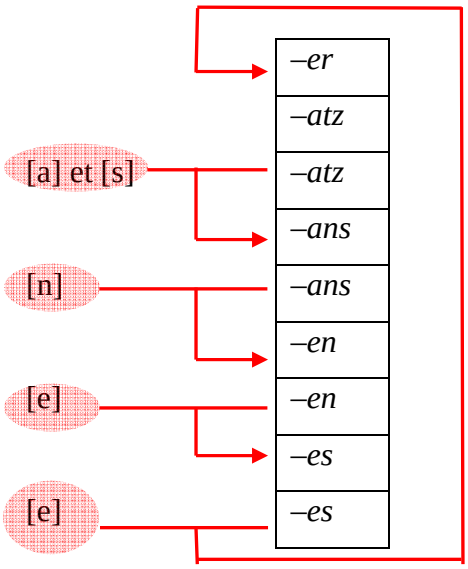
Plusieurs remarques se dégagent de cette étude. Tout d'abord, il apparait clairement que la mélodie du vers 1 est à l'origine de tout le reste de la strophe musicale. Monge effectue quatre variations successives de la première phrase. Chaque variation est issue de la précédente. Il y a par conséquent une progression mélodique. La strophe musicale est conçue comme un discours rhétorique en quatre parties. L'antithèse est marquée par le changement dans le mouvement cadentiel et par le motif mélodique du début du vers 5 :

I. Introduction (période 1 phrase 1)
II. Thèse (période 1 phrase 2)
III. Antithèse (période 2 phrases 1 et 2)
IV. Synthèse (période 2 phrase 3)

Le travail de l'idée musicale dans un cadre formel strict au moyen de l'amplification et de l'abréviation est repris au discours rhétorique. Les cadences musicales sont les bornes internes de ce cadre formel. Comme dans la chanson précédente, la liberté ne s'exerce pas dans la structure, mais par la variation de l'ornementation.

Le schéma assonantique de la strophe est particulier dans la chanson du Moine. Le premier vers est mis à part du reste du *rimarium* avec une rime orpheline. Le déroulement des sonorités rimiques démontrent une progression qui rejoint les principes d'un discours rhétorique :

- L'assonance *–ans* des vers 2 et 3 reprend la voyelle [a] et la sifflante [s] de l'assonance précédente.
- L'assonance *–en* des vers 6 et 7 reprend la nasale [n] de l'assonance précédente.
- L'assonance *–es* des vers 8 et 9 reprend la voyelle [e] de l'assonance précédente.
- L'assonance *–er* du vers 1 reprend la voyelle [e] de l'assonance précédente :



L'étude des assonances permet de dire qu'elles sont conçues de manière évolutive. L'assonance du vers 1 met fin à la progression. Ainsi, les apparences de la strophe sont en décalage avec la véritable structure.

Dans la *canso*, l'ouverture de l'ambitus est progressive. La totalité de l'échelle musicale n'est pas entendu pendant le vers 1. L'ouverture vers l'aigu permet de varier le discours en marquant une progression mélodique :

- L'ambitus de la première période musicale est restreint en ne constituant qu'une quinte (*DO-SOL*).
- A partir du vers 5, l'ambitus est élargi avec l'introduction des sons *LA* et *SI*.
- A partir du vers 6, nous n'entendons plus le son plus grave de la mélodie, le *DO*.
- Pendant le vers 7, nous entendons le son le plus aigu de la mélodie, le *do* :

TABLEAU II-24

Vers	Son le plus grave	Son le plus aigu	Intervalle de l'ambitus
1	*DO*	*SOL*	quinte
2	*DO*	*SOL*	
3	*DO*	*SOL*	
4	*DO*	*SOL*	
5	*DO*	*SI*	septième
6	*RE*	*LA*	quinte
7	*RE*	*do*	septième
8	*RE*	*LA*	quinte
9	*RE*	*do*	septième

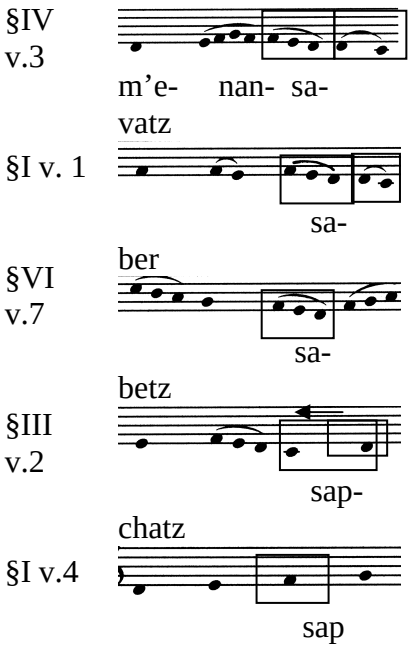
Le troubadour utilise le principe de l'*interpretatio* dans la construction poétique et le répercute parfois musicalement. C'est un procédé d'amplification issu de l'art de la rhétorique. Il est représenté ici par la répétition étymologique de plusieurs termes. Edmond Faral[419] compte huit procédés d'amplification[420] dont l'*interpretatio* qu'il définit comme un « procédé consistant à accumuler les mots et les expressions autour d'une même idée en vue de l'amplifier »[421]. Le développement étymologique est une forme particulière de l'*interpretatio*. Nous observons ici deux types de développement étymologique. Le premier est une recherche importante autour d'un mot où nous pouvons avoir jusqu'à dix termes relevant de la même étymologie (voir tableau II-25 page 253). Le second est l'association de deux mot de même racine – EX : *ardimen* et *ardit* – que nous nommerons « développement par paire » (voir tableau II-26 page 254).

L'*interpretatio* a des répercussions directes sur la mélodie. Le premier principe d'amplification mélodique est celui sur *saber*. Nous remarquons très nettement l'amplification mélodique de *m'enansavatz* face à *saber*. Par trois fois le motif *FA MI RE* est répété sur -*sap* n'usant que du *FA*, ceci étant peut-être du au fait que *sap* (strophe I, vers 4) est la plus grande abréviation. Par deux fois nous avons *RE DO* sur la dernière syllabe, une troisième, comme -*sap*, n'usant que du *RE* (*sapchatz*). Cet exemple est le plus significatif concernant

[419] Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e^ et XIII^e^ siècle, recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion, 1962, 384 p.
[420] *l'interpretatio, circumlocutio, comparatio, apostrophatio, prosopopeia, digressio, descriptio, contrarietas*
[421] Edmond Faral, *op. cit.*, p. 63.

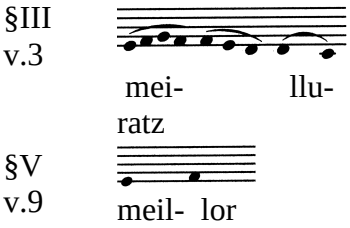
l’amplification et l’abréviation mélodique et met en scène cinq formes différentes du verbe *saber* :

EXEMPLE MUSICAL II-59



L’abréviation textuelle de *meilluratz* en *meillor* correspond à une abréviation mélodique :

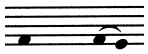
EXEMPLE MUSICAL II-60



Pauquet (petit) devient *pauc* (peu) en reprenant sa seconde syllabe mélodique, il y a là aussi une résonance sémantique et mélodique :

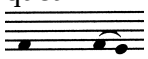
EXEMPLE MUSICAL II-61

§II v.1



pau-
quet

§V v.4

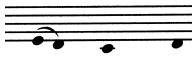


(un)
pauc

Nous pouvons dire qu'il y a une concordance par une amplification du sens : « de deux ans » devient « tout le temps ». La mélodie est identique :

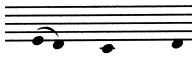
EXEMPLE MUSICAL II-62

§I v.4



de dos
ans

§IV v.4



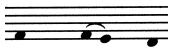
totz d'e-
nans

Joi et *gaug* possèdent le même sens poétique et une même mélodie sans abréviation :

EXEMPLE MUSICAL II-63

§I v. 2

joy

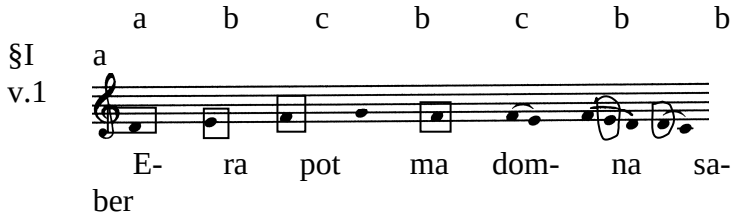


§II v.4

gaug

Dans cette *canso*, la langue occitane influe directement sur la courbe mélodique, en voici quelques exemples probants. Le vers 1 de la strophe I est constitué de trois voyelles différentes, nous donnant la structure sonore *abcbcbba*. Nous relevons une note différente par phonème. La répétition du *fa* (*fa, fa-mi, fa-mi-ré*) explique la répétition de la voyelle [a]. Sons et morphèmes forment le même miroir. Il commence et termine par *-er*, dont nous relevons la boucle. Ainsi, l'invention musicale est établie à partir de la sonorité linguistique du premier vers de la chanson. Faire le mot et le son est ici démontré littéralement :

EXEMPLE MUSICAL II-64

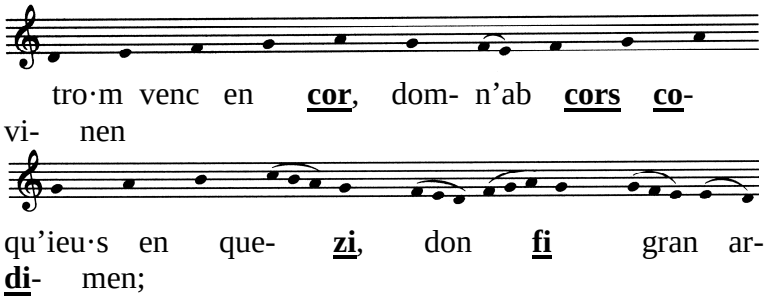


Nous avons des résonances sonores lors des vers 6 et 7 de la strophe III. La consonne occlusive [k] est répétée trois fois avec une dérivation de la voyelle. En effet nous relevons l'enchaînement : [kə], [ko], [ku] (*cor, cors, covinen*). En rhétorique, c'est une figure d'élocution par consonance appelée paronomase. Il met en connexion son cœur (*cor*), avec le corps de la femme (*cors*) et l'action du verbe venir (*covinen*). Etant donné que le [k] est une consonne occlusive, elle comporte une explosion sourde lors de l'émission du son[422]. Cette explosion est répétée trois fois et crée ainsi trois accents influençant la prosodie du texte.

Dans le vers 7, la voyelle [i] est répétée trois fois. Musicalement, nous avons trois mélismes de trois sons descendants. Les trois syllabes sont par conséquent plus longues. La répétition influe sur l'accentuation du texte par la création de résonances et donne des effets rythmiques reconnaissables lors de la performance :

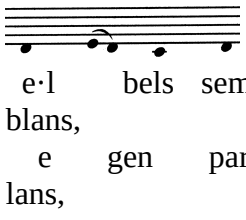
[422] Gaston Zink, *Phonétique historique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 26.

EXEMPLE MUSICAL II-65



Monge met en relation deux qualités courtoises, l'une pour la dame (signes d'affections), l'autre pour l'amant (courtois de langage). Nous avons presque les mêmes voyelles, les deux passages se situent au même moment de la strophe et ont par conséquent la même mélodie. Les mots ont la même structure. Nous avons un effet sonore (phonétique et mélodique) doublé d'un lien sémantique :

EXEMPLE MUSICAL II-66



Monge de Montaudon tisse les mots et le son avec une grande habilité. Le matériel mélodique de la strophe musicale est entendu pendant le vers 1. La sonorité de la langue occitane est directement à l'origine de la hauteur des sons. A partir de cette idée hautement travaillée, le troubadour élabore son discours dans le cadre de quatre périodes musicales délimitées par des cadences. La fin de la strophe est signifiée par une cadence ouverte puisqu'il y a un enjambement avec le vers 1 de la strophe suivante. La rigueur structurelle donne à la chanson sa valeur artistique qui permettra de séduire l'auditeur et de le convaincre.

La mélodie et le poème se rejoignent par l'utilisation du discours rhétorique. Le troubadour use de l'amplification et de l'abréviation pour varier son discours musical. De son côté, le poème porte l'objectif de convaincre et use de l'*interpretatio* et de l'anadiplose. Au fur et à mesure de la mélodie et des

strophes, nous constatons une progression mélodico-poétique s'inscrivant dans les usages de la rhétorique.

Cette chanson rejoint la chanson Cadenet sur le fait que c'est la mélodie qui permet de mettre à jour la structure de la strophe. La lecture seule ne rend pas compte de la réalité sonore du *rimarium*.

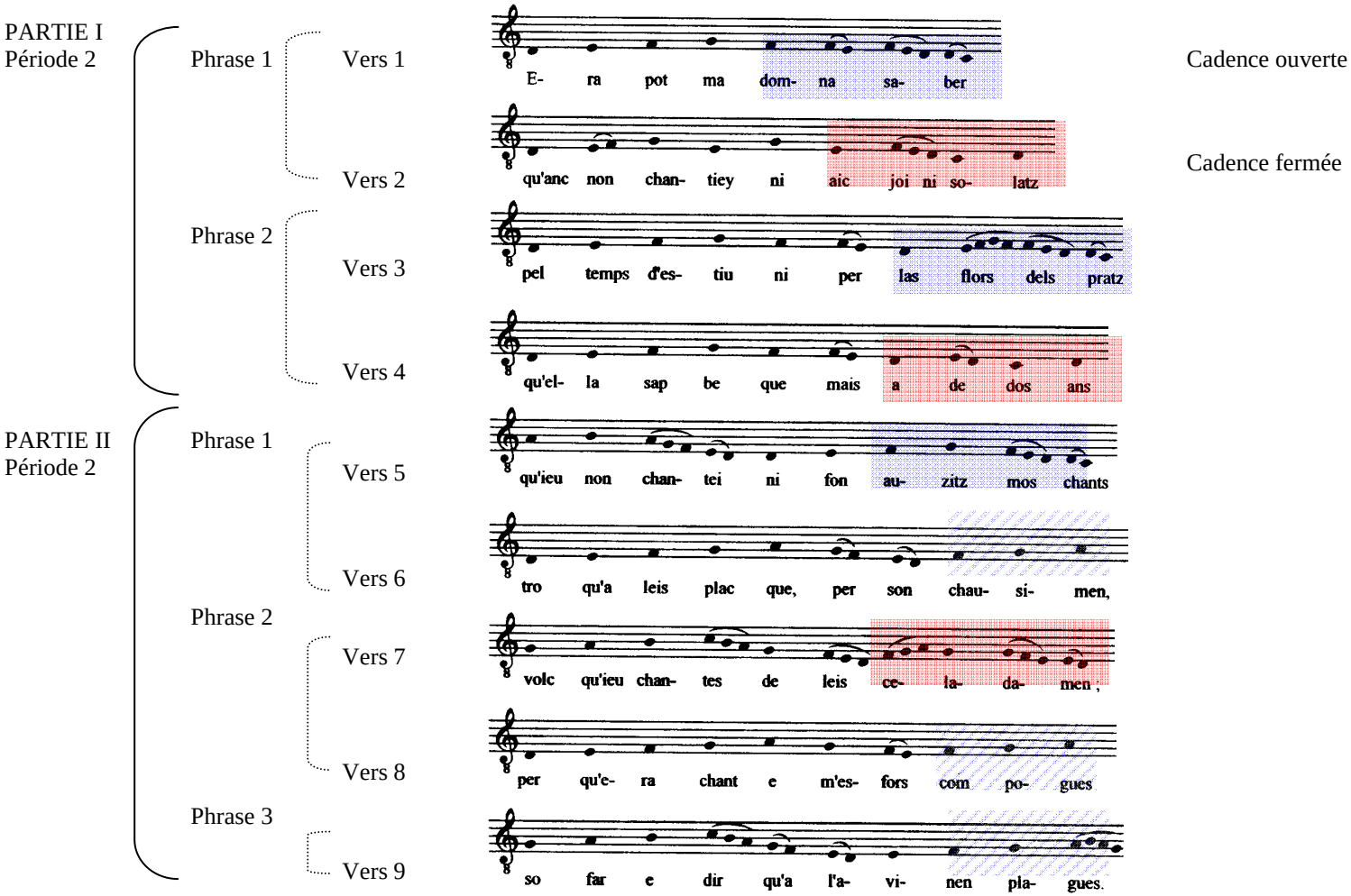
TABLEAU II-25

GROUPES	STROPHES	VERS	TERMES
1	I	1	*pot*
	I	8	*poguès*
	II	1	*poder*
	V	1	*pot*
	VI	3	*poc*
2	III	8	*prezes*
	IV	6	*penri'*
	V	5	*presans*
	VI	6	*pren*
	VI	9	*pres*
3	I	4	*ben*
	II	4	*bels*
	III	2	*bona*
	IV	2	*bona*
	IV	5	*ben*
	IV	5	*ben*
	V	6	*benfait*
	V	5	*bona*
	VI	9	*bon*
	VI	8	*bona*
4	II	5	*amans*
	II	8	*amar*
	VI	8	*mia*
	VI	9	*amors*
	VII	1	*amar*
5	I	9	*avinen*
	III	6	*venc*
	III	6	*covinen*
	IV	8	*covengues*
	V	6	*avinen*
6	I	2	*chantiei*
	I	5	*chantiei*
	I	5	*chant*
	I	7	*chantès*
	IV	8	*chant*
	VII	2	*chant*
	VII	1	*chans*
7	I	5	*fon*
	I	9	*far*
	II	2	*fa*
	II	5	*fis*
	II	8	*fai*
	III	7	*fi*
	III	8	*fi*
	IV	6	*benfait*
8	V	2	*messagiers*
	V	6	*tramis*
	V	6	*messatg'*
	V	8	*remas*
	V	9	*mes*
	VI	7	*met*
9	I	1	*saber*
	I	4	*sap*
	III	2	*sapchatz*
	IV	3	*m'enansavatz*
	VI	7	*sabets*
10	I	7	*volc*
	II	2	*voluntier*
	II	3	*voluntatz*
	III	1	*voler*
	VI	1	*voill*

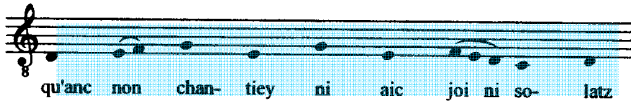
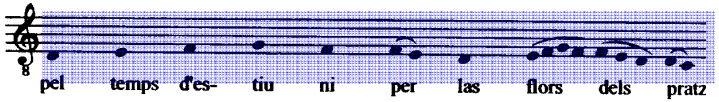
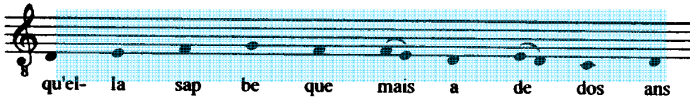
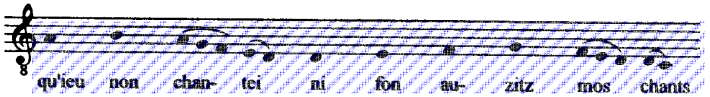
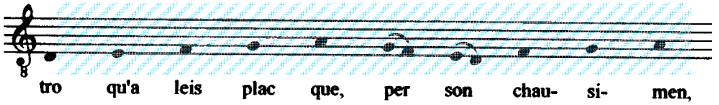
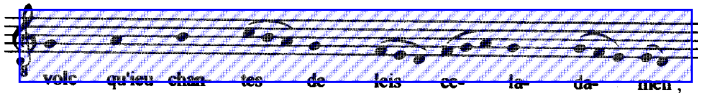
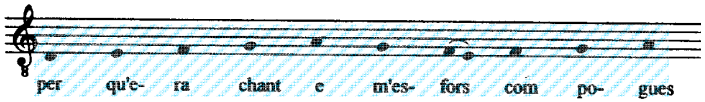
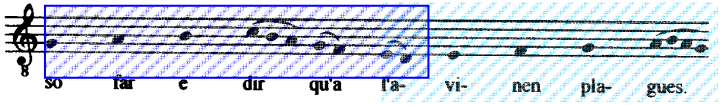
TABLEAU II-26

PAIRES	STROPHES	VERS	TERMES
1	II	9	*ricors*
	IV	8	*ric*
2	I	2	*joi*
	II	4	*gaugs*
3	I	4	*ans*
	IV	4	*enans*
4	II	9	*ricors*
	III	6	*cors*
5	II	1	*pauquet*
	V	4	*pauc*
6	I	9	*plagues*
	VII	3	*plazen*
7	III	4	*parlans*
	V	3	*parles*
8	III	3	*meilluratz*
	V	9	*meillor*
9	III	9	*gazaignar*
	IV	1	*gadaing*
10	III	7	*ardimen*
		8	*ardit*

EXEMPLE MUSICAL II-67



EXEMPLE MUSICAL II-68

Partie I	Intro.	**I** Vers 1	
		Ia Vers 2	
	Thèse	**I^{1}** Vers 3	
		Ib Vers 4	
Partie II	Antithèse	**I^{2}** Vers 5	
		Ic Vers 6	
		I^{3} Vers 7	
		Id Vers 8	
	Synthèse	**I^{4}** et **Ie** Vers 9	

II. Be m'enueia, so auzes dire[447]

Ben m'enueia, so auzes dire (P.C. 305,10) est considéré comme un *sirventes*. Joffre de Foixa, dans sa *Doctrina de compondre dictats,* donne quelques indications pour ce genre poétique :

> *« Si vols far sirventez, deus parlar de fayt d'armes, e senyalladament o de lausor de senyor o de maldit o de qualsque feyts qui novellament se tracten. E commençaras ton cantar segons que usaran aquells dels quals ton serventez començaras ; e per proverbis e per exemples poretz hi portar les naturaleses que fan, o ço de que fan a rependre o a lausar aquells dels quals ton serventez començaras. E sapies que·l potz fer d'aytantes cobles co la un d'aquestz cantars que·t he mostratz. E pot [z] lo far en qualque so te vulles ; / e specialment se fa en so novell, e maiorment en ço de canço. E deus lo far d'aytantes cobles com sera lo cantar de que pendras lo so ; e potz seguir las rimas contrasemblantz del cantar de que pendras lo so, o atressi lo potz far en altres rimes*[448]. »

La chanson rentre alors dans la problématique du *sirventes* en dénonçant l'ennui causé par des faits, choses ou personnages. Joffre préconise de la commencer par l'emploi d'un proverbe ou d'un exemple. Le Moine de Montaudon opte pour l'exemple. Joffre dit que l'on peut choisir un son nouveau ou un son de *canso*. Si on reprend un son de *canso*, on devra également en reprendre les rimes. Joffre souligne cette indication concernant la pratique du contrafactum un peu plus loin dans son traité :

> « *Seventetz es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes, e per ço cor deu parlar de senyors o de vassalls, blasman o castigan o lauzan o mostran, o de faytz d'armes o de guerra o de Deu o de ordenances o de novelletatz*[449]. »

[447] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 523-527.
[448] John Henry Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated Texts,* London, Oxford University Press, 1972, p. 95-96.
[449] Idem, *op. cit.*, p. 97.

Par conséquent, si la chanson prend le son et les rimes d'une canso et que le sujet poétique concerne le seigneur, la guerre ou Dieu, elle appartiendra au genre du *sirventes*. Cela ne veut pas dire que l'on ne peut pas faire un *sirventes* avec une nouvelle mélodie. Joffre, dans le premier extrait cité, évoquait les deux possibilités. Le moine opte ici pour la reprise de la mélodie de Bertran de Born : Rassa tan derts (P. C. 80,37, R f° 6v). En revanche, Monge ne conserve pas la sonorité des rimes mais seulement leurs agencements et la métrique des vers. Dans le cadre de sa thèse sur le *sirventes* et le problème du *contrafactum*, Florence Mouchet-Chaumard évoque cette chanson[450]. Elizabeth Aubrey en fait également mention dans *The Music of the Troubadours*[451].

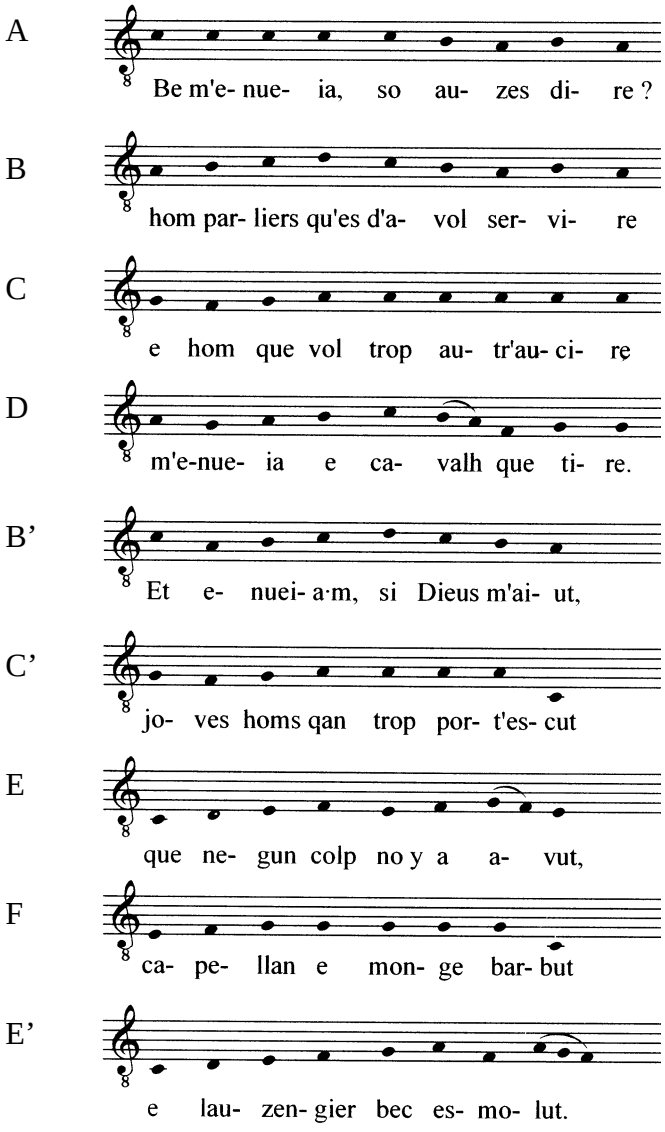
Pour cette chanson, nous analyserons l'art de *trobar* de Monge en quatre points :

1. La mélodie et poème s'entendent dans l'organisation strophique. La strophe se scinde en deux sections musico-poétiques.
2. Le cheminement des répétitions des cellules mélodiques est établi en fonction des deux hémistiches du vers.
3. La progression logique des répétitions et les procédés d'amplification et d'abréviation sont repris de la rhétorique.
4. Le troubadour met deux chansons en connexion par l'emploi du contrafactum mélodique. Il en reprend également des motifs littéraires. De cette manière, il insère sa chanson dans une chaîne et la met en concordance avec celle de Bertran de Born.

[450] Florence Mouchet-Chaumard, *Portée et fonction du contrafactum dans la lyrique occitane médiévale : l'exemple du sirventes*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Université Bordeaux III Michel de Montaigne, 2001, 572 p.
[451] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 49, 112-117, 122, et 231

Elizabeth Aubrey qualifie de forme libre avec répétition la mélodie de la chanson[452]. Florence Mouchet-Chaumard reprend sensiblement la même formulation cette formulation dans sa thèse[453]. Cette qualification met en relief la répétition mélodique. Elizabeth Aubrey représente par les lettres ABCDB'C'EFE' les parties mélodiques correspond à chaque vers de la strophe :

EXEMPLE MUSICAL II-69



[452] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 165.
[453] Florence Mouchet-Chaumard, *op. cit.*, p. 444.

Cependant, la strophe et la mélodie suivent un fonctionnement bipartite de quatre et cinq vers. Les deux sections strophiques sont délimitées par un point de ponctuation. La première partie de la strophe forme une première phrase et la seconde une seconde phrase. La seconde section strophique commence toujours par « *Et enueia·m* ». La structure strophique est donc mise en évidence très clairement. Les deux phrases sont deux énumérations successives de choses, personnes ou évènements qui ennuient le moine.

La structure bipartite est soulignée par le cheminement métrique et assonantique. Si les assonances changent de strophe en strophe, la disposition des rimes est identique. La première partie est composée de quatre vers de neuf syllabes avec la première assonance. La seconde partie est constituée de cinq vers de huit syllabes avec la seconde assonance de la strophe. Ce tableau résume l'organisation métrique et rimique :

TABLEAU II-27

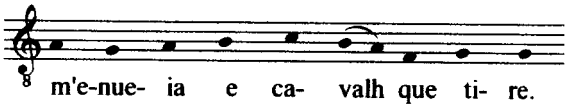
	METRIQUE		*RIMES*		
Vers	**Nombre de syllabes**	**Césure**	**Assonances** (§ I)	**Alternance des rimes**	**Disposition des rimes**
1	9	4/5	–ire	féminine	*a*
2	9	4/5	–ire		*a*
3	9	4/5	*–ire*		a
4	9	4/5	*–ire*		a
5	8	4/5	–ut	masculine	*b*
6	8	4/5	*–ut*		b
7	8	4/5	*–ut*		b
8	8	4/5	*–ut*		b
9	8	4/5	*–ut*		

Les cadences fermées et l'utilisation de deux modes permettent de rendre audible la distinction bipartite. La cadence fermée entendue à la fin du vers 4 souligne la fin de la première partie. C'est la seule cadence fermée en mode de *sol* authente de la pièce. C'est une cadence typique du mode avec la présence de la sous-tonique. La fin de la strophe est marquée par une cadence fermée en mode de *fa* authente. Ainsi, nous remarquons un changement de mode entre les deux

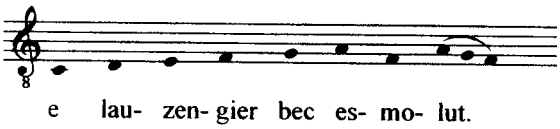
sections : dans la première le mode de *sol* domine et dans la seconde c'est le mode de *fa* :

EXEMPLE MUSICAL II-70

Cadence fermée en *sol* authente § I vers 4



Cadence fermée en *fa* authente § I vers 9



Dans le cadre des de périodes musicales correspondant aux deux sections strophiques, les répétitions des motifs mélodiques suivent la découpe de deux hémistiches du vers. Le déroulement des deux périodes est indiqué sur l'exemple musical II-72 page 269. Les cadences fermées sont surlignées en rouge :

1. La première période est constituée de deux phrases. La première phrase est entendue pendant les vers 1 et 2 et la seconde phrase pendant les vers 3 et 4. Les deux phrases se scindent en deux demi-phrases suivant la démarcation des vers. Chaque demi-phrase présente deux cellules musicales qui suivent les deux hémistiches du vers.
2. La seconde période est constituée de trois phrases. La première phrase est entendue pendant les vers 5 et 6 et la deuxième pendant les vers 7 et 8. La troisième phrase suit le dernier vers de la strophe. Les deux premières phrases se scindent en deux demi-phrases suivant la démarcation du vers. Les demi-phrases et la dernière phrase sont constituées de deux cellules musicales.

Les trois premiers hémistiches de la strophe circonscrivent les trois motifs ou cellules de base de la mélodie. Un motif entendu sur le premier hémistiche d'un vers pourra être entendu sur le second hémistiche d'un autre. Les motifs s'adaptent aux changements métriques. Les trois motifs sont délimités sur l'exemple musical II-72 page 269. Les caractéristiques mélodiques des trois motifs sont les suivantes :

- Le motif A se caractérise par la répétition de la même syllabe mélodique. Il est entendu pour la première fois pendant les quatre premières syllabes du vers 1.
- Le motif B est circonscrit dans un intervalle de tierce et permet de multiples variations. Il est entendu pour la première fois pendant les cinq dernières syllabes du vers 1.
- Le motif C est un tétracorde. Les possibilités de variations sont réduites pour ce motif. Il est entendu pour la première fois pendant les quatre premières syllabes du vers 2.

La progression logique des répétitions et les procédés d'amplification et d'abréviation sont repris de la rhétorique. Etudions maintenant le processus des répétitions des cellules musicales dans le cadre des deux périodes avec comme support l'exemple musical II-72 page 269 :

1. La première phrase de la première période présente les trois motifs et une répétition du motif B (A, B, C et B).

La seconde phrase reprend les cellules A et B avec des variations. La première demi-phrase est constituée de deux variations des cellules A et B. L'ordre des cellules est inversé et elles sont entendues transposées à la tierce inférieure. La première cellule est nommée Ba et coloriée en vert car elle aura un développement indépendant. Nous entendons les quatre premiers sons de B rétrogradés et transposés. Le changement d'hémistiche du vers a pour conséquence une abréviation par l'aphérèse de la première syllabe. Pendant le second hémistiche du vers 3, la cellule A est rejouée transposée à la tierce inférieure avec une amplification par épithèse de la dernière syllabe.

La mélodie du premier hémistiche du vers 4 est issue de Ba. Elle est transposée au ton supérieur et nommée Ba^1. La mélodie du second hémistiche est une variation de B. Les trois premiers sons descendants sont entendus (*do SI LA*). Les trois derniers sont se distinguent pour les besoins de la cadence fermée en *fa* authente.

2. La première phrase de la période 2 (vers 5 et 6) est une variation de la mélodie des vers 2 et 3. La mélodie du vers 5 reprend les deux cellules de celle du vers 2. Ainsi, la cellule C^1 est une rétrogradation de C. B^2 est une inversion de B avec une variation. La mélodie du vers 6 est une variation de celle du vers 3. Nous réentendons Ba suivie d'une variation de A^1, nommée A^2. Le changement métrique a pour conséquence une abréviation par une aphérèse d'une syllabe. Il y une variation mélodique sur la dernière syllabe. Cette phrase est également une rétrogradation de la première phrase de la période 1 : l'enchaînement des motifs A, B, C et B est repris sous la forme B, C, B, A.

La deuxième phrase (vers 7 et 8) est une variation de la phrase précédente. Les deux cellules mélodiques du vers 7 retrouvent l'ordre initial entendu pendant le vers 2 (C puis B). Au début du vers 7, le motif C est réentendu sous la forme d'une transposition à la sixte inférieure (C^2). Le motif B est à l'origine de Bb. En effet, la cellule est toujours dans un intervalle de tierce, mais amplifiée d'un son. La mélodie du vers 8 reprend la cellule Bb, mais avec une permutation sur la syllabe 4 (Bb^1). La cellule A^2 (vers 6) est à l'origine de A^3 : les trois premiers sons sont transposés au ton inférieur.

La dernière phrase de la période 2 reprend la cellule C^2 et donne une nouvelle variation : C^3.

L'étude motivique autorise plusieurs remarques. Tout d'abord les mots et les sons sont réglés suivant la même mesure. L'enchaînement des trois motifs musicaux suit strictement les césures des vers. Puis, le déroulement des répétitions des trois motifs est logique. Etudions le processus d'enchaînement des répétitions motiviques :

Les vers 1 et 4 sont les seuls à présenter un assemblage unique de cellules musicales. Au vers 1, nous entendons la cellule A et la cellule B. Nous n'entendrons plus ces cellules dans cet ordre. Au vers 4, nous entendons deux variations successives de B (Ba^1 et B^1). L'unicité de ces deux passages peut mettre en évidence la structure strophique. La première met en relief le début de la strophe et la seconde la fin de la première section strophique et par conséquent l'annonce de la seconde. Les deux premières phrases de la période 2 présentent deux variations successives de la mélodie des vers 2 et 3. La dernière phrase de la

période 2 continue cette alternance, mais est abrégée de l'enchaînement des cellules B et A.

Dans le cadre de la structure bipartite, nous relevons une progression musicale. Celle-ci est rendue par l'entrée progressive des variations marquées par la transposition, la rétrogradation et la permutation. Simultanément, elles peuvent se combiner à des abréviations et des amplifications.

A la fin du poème du Moine de Montondon, le scribe à indiqué le *contrafactum* mélodique : *el so de la rassa*, (avec le son de *Rassa*). Cette annotation atteste la reprise de la mélodie de la chanson *Rassa tan creis* de Bertran de Born. Elle sous-entend également la célébrité de la *canso*. Par le *contrafactum*, Monge met en connexion les deux chansons. Il en reprend également l'agencement des rimes. Bertran emploie deux fois le terme *enoia* dans les strophes I et IV. Il n'en fait pas le sujet de sa chanson, mais utilise ce mot dans son argumentaire. Monge de Montaudon ne reprend pas seulement la mélodie de Bertran de Born, mais également l'idée poétique de l'ennui. Bertran évoque l'ennui au vers 3 de la première strophe (*enoia*). Nous l'avons surligné en jaune sur le texte suivant. Dans la strophe IV, Bertran développe ce topique. On peut supposer que le moine l'a repris pour en faire la problématique de sa chanson. A partir d'un matériel préexistant, il va composer une chanson originale. L'auditeur pourra faire le lien avec la chanson de Bertran de Born. Le ton satirique de la chanson du Moine est peut-être une réponse à Bertran de Born car il était un de ses contemporains. Il était courant de s'adresser des messages à travers les chansons, même si l'on ne s'était jamais rencontré. Par conséquent, la technique du *contrafactum* renforce le discours du Moine de Montaudon. Cette technique donne un sens particulier à ce *sirvente*s dans la mesure où l'auditeur connaît la chanson *Rassa tan creis* :

I. *Rassa tan creis e monta e poia*
cela qu'es de totz engans voia
sos pretz a las autras enoia
qu'una no·i a que ren i noia
quelh vezers de sa beutat loia
los pros a sos ops cui que coia
que·lh plus conoissen e·lh melhor
mantenon ades sa lauzor
e la tenon per la gensor
e sap far tan entier'onor :
no vol mas un sol preiador.

Rassa, tant croît, monte et s'élève celle qui est dépourvue de toute fausseté que son mérite ennuie les autres [dames] ; il n'y en a pas une qui y nuise la vue de sa beauté engage les preux à son service, à qui que cela déplaise [ou non], parce que les véritables connaisseurs et les meilleurs maintiennent toujours sa louange et la tiennent pour la plus gentille, car elle sait son honneur si intègre qu'elle ne veut qu'un seul soupirant.

II. *Rassa domn'ai qu'es fresca e fina*
conhda e gaia e mesquina :
pel saur ab color de robina
blanca pel cors com flors d'espina
coude mol ab dura tetina
e sembla conil de l'esquina
a la fina fresca color
al bo pretz et a la lauzor
leu podon triar la melhor
cilh que si fan conoissedor
de me ves qual part eu ador.

Rassa, j'ai une dame qui est fraîche et fine, aimable, gaie et jeune, aux cheveux blonds, teint de rubis, blanche de corps comme fleur d'aubépine, le coude tendre et le téton dur, et elle semble un lapin de [par son] dos, à la pure et fraîche couleur, au noble mérite et aux louanges [qu'on fait d'elle] ceux qui prétendent me connaître, [c'est-à-dire] de quel côté je porte mon adoration, peuvent facilement discerner la meilleure.

III. *Rassa als rics es orgolhoza*
e fai gran sen a lei de toza
que no vol Peiteus ni Toloza
ni Bretanha ni Saragoza
ans es de pretz tan enveioza
qu'als pros paubres es amoroza
pois m'a pres per chastiador
prec li que tela car s'amor
et am mais un pro vavassor
qu'un comte o duc galiador
que la tengues a dezonor.

Rassa, envers les nobles, elle est orgueilleuse, et elle fait [preuve d'un] grand sens, elle a loi de jeune fille qui ne veut ni Poitiers, ni Toulouse, ni Bretagne, ni Sarragosse, mais qui est si envieuse (désireuse) de mérite qu'elle est amoureuse de pauvres preux puisqu'elle m'a pris pour maître, je la prie qu'elle tienne cher (précieux) son amour et qu'elle aime davantage un preux vavasseur qu'un comte ou un duc trompeur qui l'amène au déshonneur.

IV. *Rassa rics om que re no dona*
ni acolh ni met ni non sona
e que senes tort ocaisona
e qui merce·lh quier no perdona
m'enoia e tal persona
que servizi no guizerdona
e li ric om cassador
m'enoian e·lh buzacador
gaban de volada d'austor
que ja mais d'armas ni d'amor
no parlaran om entre lor.

Rassa, un homme riche qui ne donne rien, ni n'accueille, ni ne dépense, ni ne sonne (chante ou joue d'un instrument) et qui accuse sans tort (sans raison) et qui ne pardonne pas à celui qui recherche sa merci, m'ennuie ! Ainsi que toute personne qui ne reconnaît pas les services [rendus]. Et les hommes puissants [et] chasseurs m'ennuient ! Et aussi ceux qui chassent avec des busards se moquant du vol de l'autour, car jamais ni

d'armes ni d'amour ils ne parleront entre eux.

V. *Rassa aisso·us prec que vos plassa:*
rics om que de guerra no·s lassa
ni no s'en recre per menassa
tro qu'om si lais que mal no·lh fassa
val mais que ribiera ni cassa
que bo pretz n'acolh e n'abrassa
Maurin ab N'Aigar son senhor
te om per bon envazidor
e·l vescoms defenda s'onor
e·l coms deman la·lh per vigor
e veiam l'ades al pascor.

Rassa, je prie que cela vous plaise : un grand seigneur qui ne se lasse pas de la guerre et qui n'abandonne pas malgré les menaces, jusqu'à ce qu'on cesse de lui nuire, voila qui vaut mieux que la rivière (la chasse aux oiseaux) ou la chasse, car il recueille et ramasse bon prix. On tient pour de bons envahisseurs Maurin et son seigneur Aigar. Que le vicomte défende son honneur et le comte le lui demande de vive force, et voyons toujours à Pâques !

VI. *Mariniers vos avetz onor*
e nos avem camjat senhor
bon guerrier per torneiador
E prec a·N Golfier de la Tor
mos chantars nol fassa paor.

Marinier vous avez de l'honneur, et nous, nous avons échangé un seigneur bon guerrier pour un amateur de tournois, et j'espère que mon chant ne fasse pas peur à Golfier de la Tor.

VII. *Papiols mon chantar recor*
en la cort mon mal Bel Senhor.

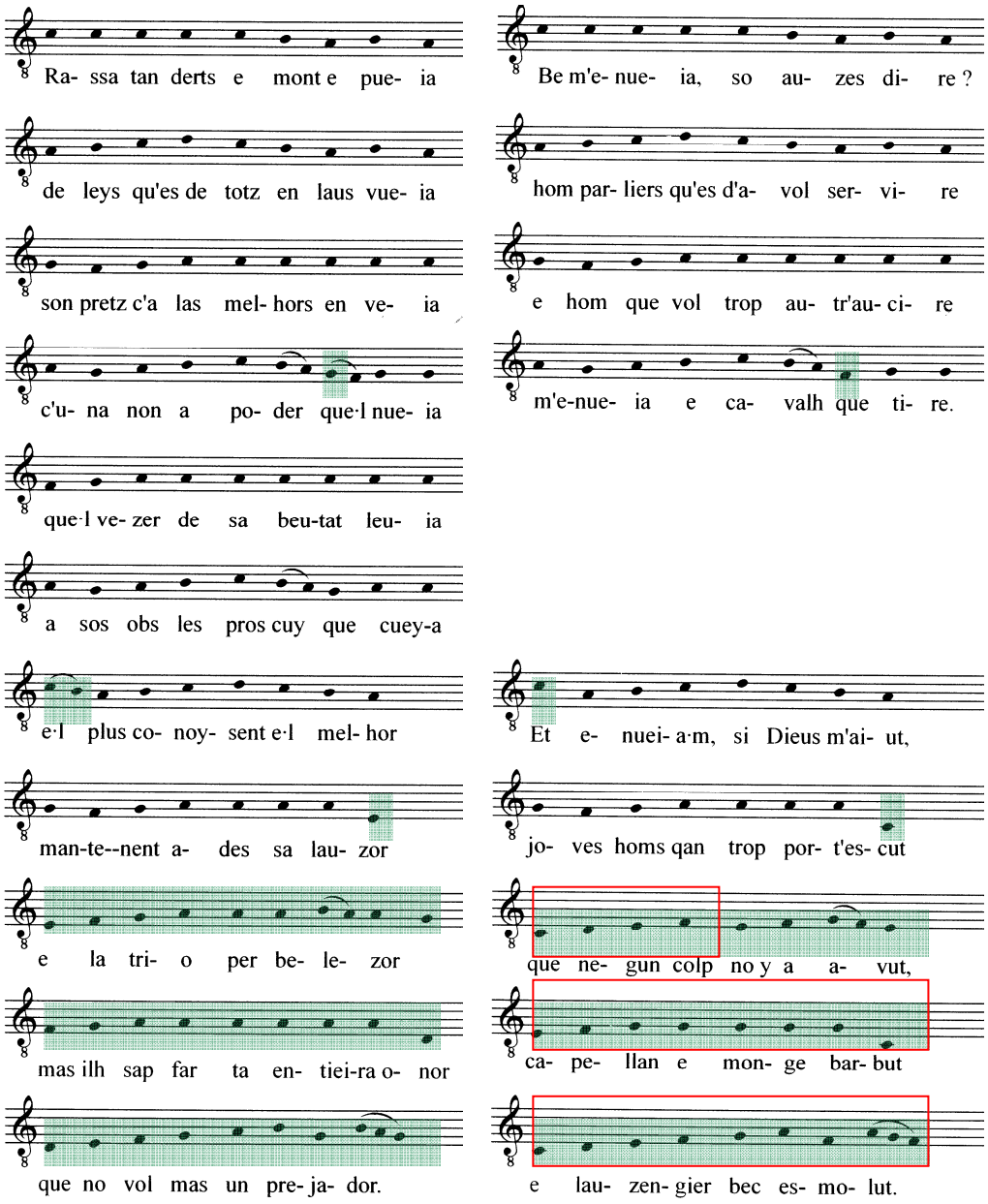
Papiol, fais parvenir mon chant à la cour de mon cruel Bel Senhor

Le côté satirique et burlesque du *sirventes* est renforcé par sa mise en relation avec la chanson de Bertran de Born. Ainsi, Monge tourne en dérision le sujet de la *canso*. Si la chanson *Rassa tan creis* était connue, l'auditeur pouvait faire facilement le parallèle avec la chanson de Monge. Le *contrafactum* est donc un procédé utilisé par le troubadour pour construire son *sirventes* et *faire los motz e·l so*. Selon Jean Maillard, la chanson de Bertrand de Born aurait eu un franc succès en son temps et aurait été la source de plusieurs *contrafactum*[454].

En outre, la mélodie notée pour le *sirventes* de Monge n'est pas la réplique exacte de la mélodie de *Rassa tan creis*. Voici les deux versions mélodiques, avec à gauche celle de Bertrand de Born et à droite celle du Moine de Montaudon :

[454] Jean Maillard, « Bilan d'un trésor mélodique », *Jean Maillard : reflets de son œuvre*, Toulouse, Société de Musicologie du Languedoc, 1987, p. 161-186.

EXEMPLE MUSICAL II-71



Nous avons surligné en vert les passages différents dans les deux mélodies et encadré en rouge les passages qui ont été transposés. La chanson du Moine présente neuf vers par strophe contre onze pour celle de Bertran de Born. Le Moine retire les vers 5 et 6 de la *canso*. Les quatre premiers vers reprennent avec exactitude la mélodie de Bertran de Born. Le seul micro-changement se situe à la fin du vers 4 sur la syllabe 7 avec la disparition du *SOL* dans la version du Moine.

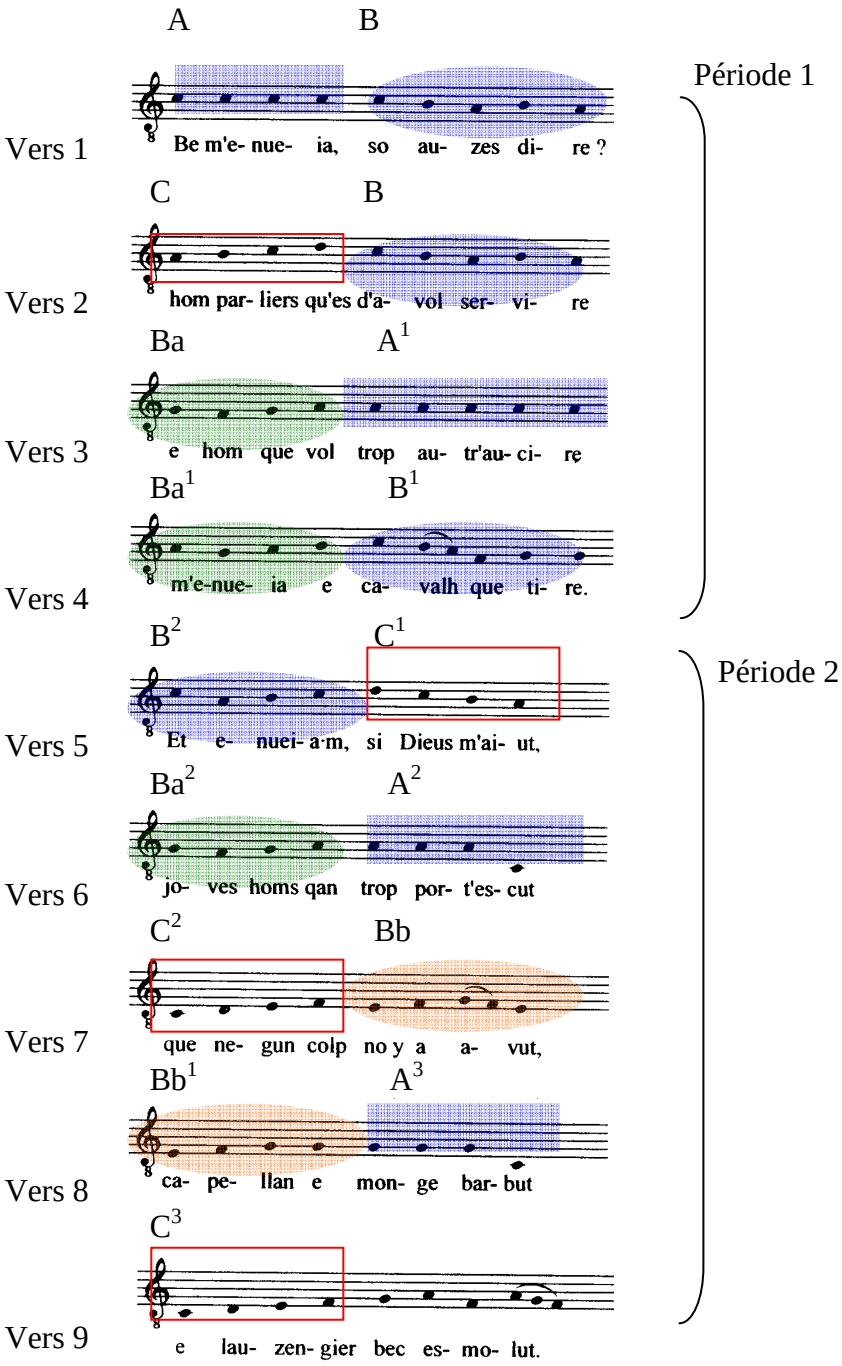
Les vers 5 et 6 de *Be m'enueia* correspondant aux vers 7 et 8 de *Rassa* présentent deux micro-changements. Le premier se situe sur la syllabe 1 du vers 5 de *Be m'enueia* (ou vers 7 de *Rassa*) avec le retrait de l'ornementation. Le second, au vers 6 du *sirventes*, annonce la transposition des trois derniers vers car la dernière note se situe une tierce en dessous de celle de *Rassa*. Le premier hémistiche du vers 7 du *sirventes* commence une tierce en dessous de la *canso*. Le second hémistiche du vers 7 s'éloigne un peu de la mélodie initiale. En revanche, les vers 8 et 9 (10 et 11 de la *canso*) sont transposés au ton inférieur avec exactitude. Le caractère de la mélodie reste donc inchangé. En effet, si le moine retire les vers 6 et 7 de la mélodie de *Rassa tan creis,* il conserve le changement de rime au vers 5. En reprenant la mélodie, Monge a donc conscience d'une structure bipartite de la strophe mise en relief par le changement de rime.

Pour expliquer ces différences, des hypothèses peuvent être formulées. Premièrement, elles peuvent résulter d'une erreur de copie. Deuxièmement, le Moine de Montaudon a peut-être volontairement repris la mélodie de Bertran dans l'objectif d'aménager deux parties modales distinctes.

❖

La chanson du moine reprend des principes déjà évoqués dans l'étude de troubadours antérieurs. Poème et mélodie suivent une trame structurelle commune avec une distinction bipartite de la strophe. La mélodie est conçue autour de trois cellules musicales entendues durant les trois premiers hémistiches de la strophe. Le reste de la mélodie fait entendre des variations de ces trois motifs. Le cheminement des répétitions suit une progression logique et rejoint ainsi les principes de l'art de la rhétorique. Monge en reprend également les procédés d'amplification et d'abréviation. Par l'utilisation du *contrafactum* mélodique, la reprise du topos de l'ennui et de l'agencement des rimes, Monge associe le contenu sémantique de sa chanson avec celui de la chanson de Bertran. Celui qui connaît parfaitement l'art de *trobar* est capable d'entendre la référence.

EXEMPLE MUSICAL II-72



Chapitre 8

PERDIGON

Perdigon fut actif entre 1192 et 1212 environ. D'après sa biographie, il serait originaire de l'Ardèche car son père était pêcheur à Lesperon. Nous avons plusieurs *vidas* issues de plusieurs manuscrits[455]. Une de ces *vidas* met en évidence son appartenance au conflit contre les Albigeois. Elle le place au côté de l'Abbé de Citeaux, Folquet de Marseille et le prince d'Orange contre Raimon VI de Toulouse. Le biographe qui évoque ces faits lui voue une haine féroce. Le nombre important de versions de sa biographie indique que Perdigon fut certainement très connu.

[455] Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, p. 408-415.

Il y est mentionné également une amitié avec plusieurs mécènes comme le Dauphin d'Auvergne, Pedro II d'Aragon et Guillaume IV de Baux. Voici la partie commune à tous les manuscrits :

> « *Perdigons si fo joglars e saup trop ben violar e trobar. E fo de l'evesquat de Javaudan, d'un borget que à nom Lesperon. E fo fils d'un paubre home que era pescaire.*
>
> *E per so sen e per son trobar montet en gran pretz et en gran honor, que·l Dalphins d'Alverne lo tenc per son cavallier e·l vesti e l'arma ab si lonc temps, e·ill det terra et renda. E tuit li prince e·ill gran baron li fasian fort gran honor. E de gran bonas venturas ac lonc temps*[456]. »

La première phrase nous indique que Perdigon savait bien jouer de la vièle et trouver de bonnes chansons. Comme pour les troubadours Pistoleta et Cadenet, son style est qualifié de *trobar leu* car il emploie un langage pouvant être compris facilement. Il nous reste de ce troubadour une quinzaine de textes dont douze d'attributions certaines issus de vingt-quatre manuscrits. Seulement trois mélodies nous sont parvenues, celles de : *Los mals ai e ben totz apres* (P.C. 370,9), *Tot l'an mi ten Amors de tal faisso* (P.C. 370,13) et *Trop ai estat bon esper non vi* (P.C. 370,14). A notre connaissance, ces mélodies n'ont pas fait l'objet d'études détaillées.

[456] Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *op. cit.*, p. 408-409 : « Perdigon fut jongleur et su parfaitement jouer de la viole et « trouver ». Il fut de l'évêché de Gévaudan, d'un petit bourg qui a nom Lesperon. Ce fut le fils d'un pauvre homme qui était pécheur. Grâce à son esprit et à son talent de troubadour, il s'éleva à un très haut degré de mérite et d'honneur, tant que le Dauphin d'auvergne l'agréa comme son chevalier, et lui fournit longtemps des vêtements et des armes, et lui donna une terre et une rente. Et tous les princes et les hauts barons lui faisaient très grand honneur. Et il eut longtemps de grandes faveurs de la fortune. »

I. *Los mals d'Amor ai eu ben totz apres*[457]

Nous relevons trois concordances principales entre le poème et la mélodie :

1) Le poème et la mélodie suivent la même organisation structurelle bipartite.
2) Les répétitions musicales forment une chaîne logique. Le déroulement argumentaire du poème est conçu selon le même principe.
3) L'ornementation met en valeur le vers 5 et les trois derniers vers de la strophe.

La strophe est organisée en deux parties : la première rassemble les quatre premiers vers et la seconde les cinq derniers. La mélodie suit cette délimitation. La structure bipartite est mise en avant par la versification :

- Les quatre premiers vers présentent deux rimes embrassées avec les assonances *–es* et *–er*.
- L'agencement et la sonorité des rimes diffèrent des quatre premiers vers avec deux rimes suivies en *–atz* et *–ens* et une rime orpheline en *–enda*.

La fin de la strophe est mise en relief par la rime orpheline et le changement métrique du dernier vers. Le tableau suivant résume la versification de chaque strophe :

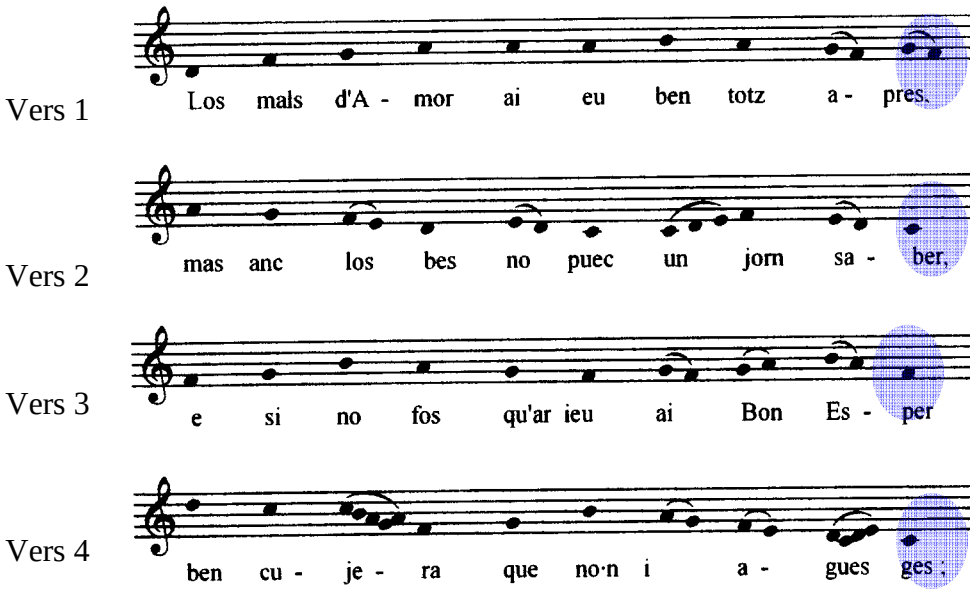
[457] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 529-532.

TABLEAU II-28

Vers	Nombre de syllabes	Assonances	Disposition des rimes	Alternances des rimes	Qualité des rimes
1	10	*–es*	a	masculine	suffisante
2	10	*–er*	b	masculine	suffisante
3	10	*–er*	b		
4	10	*–es*	a		
5	10	*–atz*	c	masculine	riche
6	10	*–atz*	c		
7	10	*–ens*	d	masculine	riche
8	10	*–ens*	d		
9	11	*–enda*	e	féminine	enrichie

La courbe mélodique appuie ce déroulement bipartite. Le dernier son de chacun des quatre premiers vers montrent une alternance entre la sous-tonique (*DO*) et la tierce du mode de *ré* authente (*FA*). Cette constante mélodique est abandonnée à partir du vers 5 :

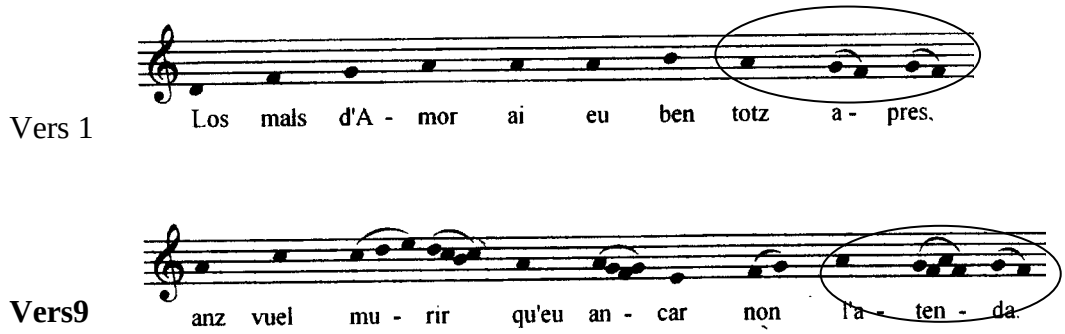
EXEMPLE MUSICAL II-74



La mélodie du second hémistiche du vers 5 présente une cadence fermée en *ré* authente. C'est la seule cadence fermée de la mélodie. Contrairement à d'autres chansons précédemment étudiées, la cadence fermée n'est pas utilisée pour mettre en avant la fin d'une période musicale. Ici, elle délimite le premier vers de la seconde partie de la strophe.

Les deux cadences musicales en position fermées sont entendues au sein d'une cellule musicale semblable durant trois syllabes. Le début et la fin de la strophe sont mis en rapprochement par la répétition d'une cellule musicale. La réapparition du motif à la fin de la chanson souligne la fin de la strophe. L'avant dernière syllabe est amplifiée par le *sol* et le *fa* :

EXEMPLE MUSICAL II-75



Dans la chanson de Perdigon, l'enchaînement des arguments poétiques et des répétitions musicales reprend les principes du discours rhétorique. L'ensemble s'inscrit dans une progression. Etudions tout d'abord le déroulement poétique. La *canso* ne présente pas d'originalité dans les motifs littéraires abordés :

I. Dans la strophe I , Perdigon introduit son sujet : le poète a souffert de l'amour, mais n'en a pas encore goûté les bienfaits. Dans les trois derniers vers, le troubadour souligne qu'il préférerait mourir plutôt de ne pas continuer à attendre.
II. Les trois derniers vers de la strophe I permettent d'engager la strophe II où le troubadour développe cette idée. Dans les trois derniers vers, Perdigon énonce son attente de la « Merci » de la dame pour trouver le plaisir. C'est le moment poétique important de la strophe.

III. Le début de la strophe III développe la demande de la « Merci ». Perdigon explique son besoin de la « Merci » et en formule sa requête dans les trois derniers vers.
IV. La strophe IV développe les qualités de la dame et rajoute l'humilité. Dans les trois derniers vers, le troubadour récapitule les qualités adéquates pour goûter au bonheur.
V. La strophe V développe les mots-rimes *bon esper*, mais Perdigon conclut dans les trois derniers vers en rappelant sa tristesse.

L'originalité de la chanson se fait par la personnalisation des termes importants. C'est une figure d'expression nommée synecdoque. Voici les six expressions :

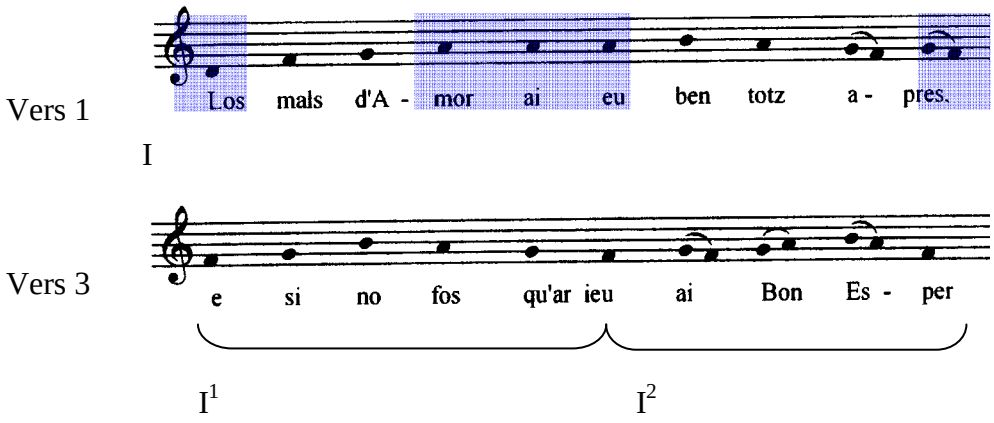
Bon esper
Merces
Plazer
Humilitatz
Chausimens
Amors

En bref, nous relevons tous les éléments d'un discours rhétorique convaincant. La chanson est construite avec une introduction (§ I), un argumentaire (§ II, III, IV) et une conclusion (§ V). Les arguments s'enchaînent et forment une progression logique. A travers cette progression, nous relevons une constante avec le mot-refrain *Bon esper* entendu à la fin du vers 3 de chaque strophe.

La strophe musicale reprend les principes de l'élaboration d'un discours rhétorique par la répétition d'une cellule musicale entendue pendant le vers 1. L'ensemble des répétitions forment une chaîne logique. La mélodie du vers 1 est réentendue cinq fois dans la strophe musicale. Etudions le cheminement des répétitions résumé par l'exemple musical II-79 page 283 :

1. La mélodie du vers 1 est nommée I et est à l'origine de celle du vers 3. Nous relevons deux répétitions successives de la première phrase musicale : I^1 et I^2. Les deux variations sont deux abréviations successives de I. I^1 se situe sur les syllabes 1 à 5 du vers 3. L'abréviation est effectuée par l'aphérèse de la première syllabe du vers 1, la syncope des syllabes 4, 5 et 6 et l'apocope de la dernière syllabe. Ces suppressions sont surlignées en bleu sur l'exemple suivant :

EXEMPLE MUSICAL II-76



2. La variation I^2 enjambe I^1 d'une syllabe. La répétition I^2 tient compte des changements effectués avec I^1.

3. La mélodie du vers 4 (I^3) est une amplification de I^1. I^1 est rejoué sur les syllabes 4 à 8. La formule est agrémentée d'une prosthèse sur les syllabes 1 à 3 et d'une épithèse sur les deux dernières syllabes.

4. La mélodie du vers 5 reprend la formule pendant les syllabes 4 à 9 (I^4). Elle est amplifiée par la prosthèse des trois premières syllabes et l'épithèse sur les deux dernières. Le mode de répétition est identique : la répétition de la formule est au centre du vers et celle-ci est amplifiée au début et à la fin.

5. La dernière variation, I^5, est entendue au vers 7, mais transposée à la seconde supérieure. La présence du *FA* et du *SI* dans un même mouvement mélodique aux vers 1, 3, 4 et 5 laisse sous-entendre le bémol du *SI*, même s'il n'est pas indiqué sur le manuscrit. En revanche, les quatre derniers vers musicaux de la strophe n'exploitent pas cet espace sonore. Par conséquent, nous pouvons émettre l'éventualité d'un retour au *SI* naturel. Pendant les trois derniers vers, le *SI* s'insère dans un mouvement mélodique avec le *do*, dans le vers 8 avec le *fa* et dans le vers 9 avec le *mi*. Il est ainsi difficile d'entendre un *SIb*.

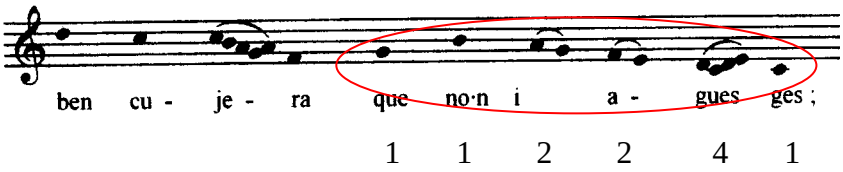
L'agencement des répétitions est coordonné. Le motif n'est pas simplement repris, mais s'agrémente au fur et à mesure d'une évolution mélodique. La transposition de la variation I^5 illustre le changement du *SI* bémol en *SI* bécarre. Voici le centre des variations I^4 et I^5 avec la place du demi-ton en rouge :

Vers 5 *FA SOL SIb LA SOL FA*
Vers 7 *SOL LA do SI LA SOL*

A travers la distinction bipartite de la strophe, nous observons une sous-structure mise en valeur par l'ornementation. Les vers 4 et 6 sont mis en concordance par une ornementation commune dans leur second hémistiche. Sur l'exemple suivant, le nombre de sons par syllabes a été comptabilisé dans le second hémistiche des vers 4 et 6 :

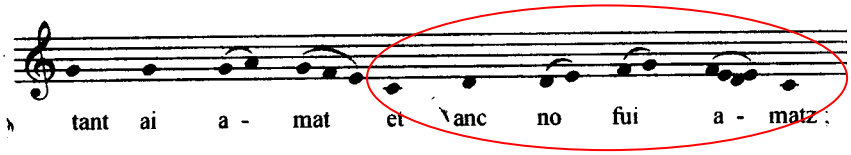
EXEMPLE MUSICAL II-77

Vers 4



1 1 2 2 4 1

Vers 6

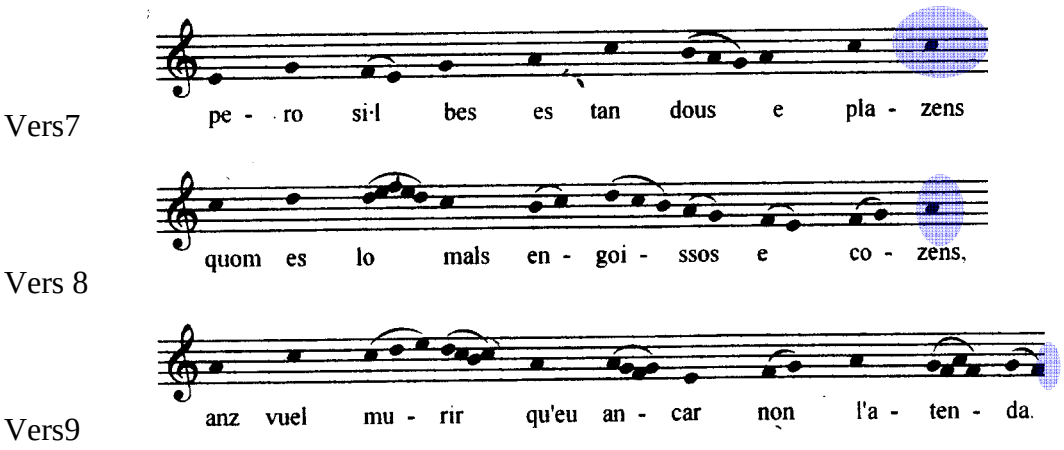


1 1 2 2 4 1

Ainsi, les deux vers sons mis en rapprochement par le nombre de sons par syllabe. Ces deux vers entourent le vers 5 qui est le commencement de la seconde section strophique. La répétition de l'ornementation met donc en évidence la structure bipartite en entourant le vers 5. La mise en évidence du noyau central de la strophe permet également de faire ressortir les trois derniers vers. La fin de la strophe est soulignée musicalement par :

- Un changement dans l'altération. A la fin de la mélodie le *si* bémol devient bécarre.
- La transposition de la formule au vers 7.
- L'ornementation : les deux derniers vers sont les plus ornés de la strophe.
- Leur désinence finale : le dernier son de chacun des trois derniers vers forment une quinte descendante *do LA FA* et sont surlignés en bleu :

EXEMPLE MUSICAL II-78



- L'utilisation de l'aigu de l'ambitus. Ce passage poétique correspond à l'apogée mélodique. Pendant le vers 8, nous relevons la note la plus aigue de la mélodie, le *fa* :

TABLEAU II-29

VERS	NOTE BASSE	NOTE AIGUE	AMBITUS
1	*RE*	*SIb*	sixte
2	DO	*LA*	sixte
3	*FA*	*SIb*	quarte
4	DO	*ré*	neuvième
5	DO	*SIb*	septième
6	DO	*LA*	sixte
7	*MI*	*do*	sixte
8	*MI*	*FA*	neuvième
9	*MI*	*MI*	octave

L'étude du sens du texte a mis en évidence l'importance sémantique des trois derniers vers. Perdigon s'emploie ainsi à mettre en relief ce passage par des procédés mélodiques. Les trois derniers vers peuvent être lus indépendamment du reste de la strophe. Ainsi, l'auditeur qui n'a pas entendu le début de la strophe peut assimiler l'essentiel du message pendant ces trois derniers vers :

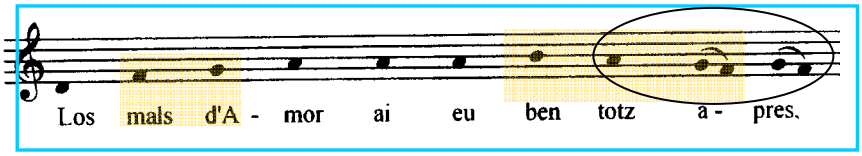
I	*pero si·l bes es tan dous e plazens* *quom es lo mals engoissos e cozens,* *an vuel murirqu'eu ancar non l'atenda.*	Mais si le bien d'amour est aussi doux et agréable que le mal est affligeant et cuisant, je veux plutôt mourir plutôt que de ne pas continuer à l'attendre.
II	*eu sui ben cel que negus jausimens* *no·m pot dar joi per que sia jausens* *tro qu'a mi dons plassa qu'a merce·m prenda*	En effet, je suis un homme à qui aucune jouissance ne procure une joie capable de le réjouir (et il en sera ainsi) jusqu'à ce qu'il plaise à ma dame d'avoir merci de moi.
III	*mas vengutz es tot so que forza vens,* *que negus dreg no·i pot esser guirens,* *per que m'es ops que Merces me defenda.*	mais ce que vainc la force est bien vaincu, et alors aucun droit ne peux plus vous protéger : et c'est pourquoi que j'ai besoin que Merci me défende.
IV	*so·m fai sofrir mas dolors bonamens,* *qu'Humilitatz, Merces e Chausimens* *m'en pot valer sol qu'a midons s'enprenda.*	Cette pensée m'aide aussi à supporter ma douleur avec patience, parce qu'Humilité, Merci et Indulgence peuvent m'aider, pourvu qu'elles naissent dans le cœur de ma dame.
V	*que bos Espers m'aura fag longamens* *estar marriz et en grans pessamens* *et ancar tem que plus car no m'o venda.*	Mon mal, pourtant, n'est en rien diminué, car Bonne Espérance m'aurait fait être longtemps triste et anxieux, et je crains toujours qu'il ne me reste plus encore à payer.

Dans sa chanson, Perdigon utilise des procédés communs aux troubadours précédemment étudiés. Mot et son s'accordent sur la délimitation bipartite de la strophe. Perdigon use des principes d'un discours rhétorique : les variations mélodiques de la formule initiale entendue avec le vers 1 forment une chaîne logique et progressive. Il en reprend également les procédés d'abréviation et d'amplification.

Perdigon emploie un procédé qui n'a pas été observé chez les autres troubadours. La reprise de l'ornementation du vers 4 au vers 6 permet de mettre en relief le noyau central de la strophe (vers 5). De cette manière, les trois derniers vers forment un bloc par leur mise en opposition vis-à-vis du reste de la strophe. Le contraste mélodique permet l'assimilation du moment poétique important.

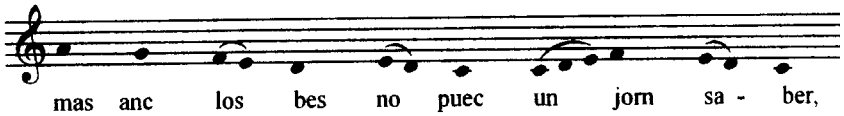
EXEMPLE MUSICAL II-79

Vers 1

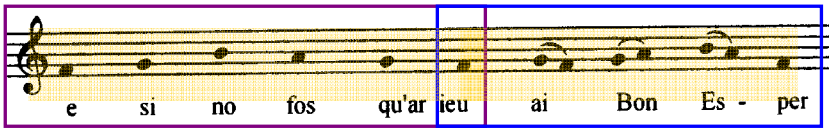


I

Vers 2

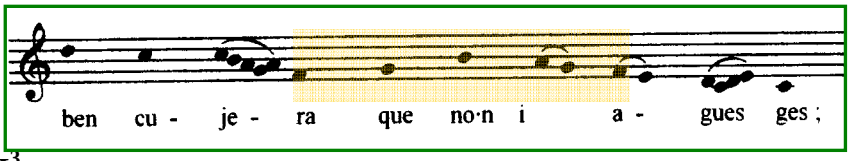


Vers 3



I[1] **I[2]**

Vers 4

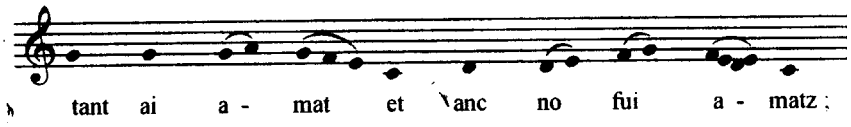


I[3]

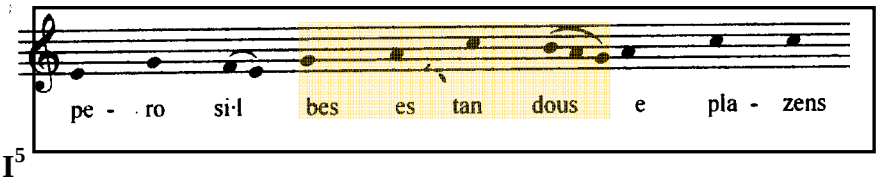
Vers 5

I[4]

Vers 6

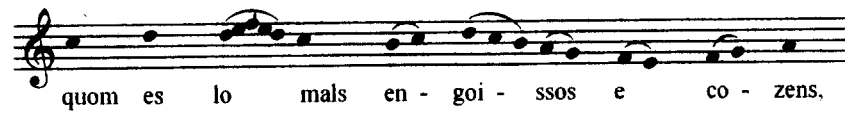


Vers7

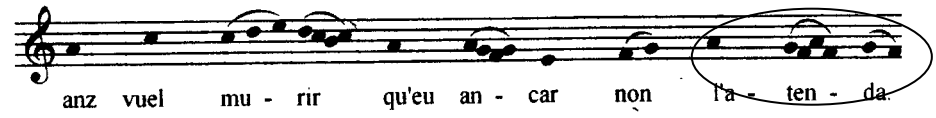


I[5]

Vers 8



Vers9



II. *Tot l'an mi ten Amors de tal faisso*[458]

Dans cette chanson, l'art de *trobar* est représenté par la structure strophique. Le poème et la mélodie s'accordent sur une distinction bipartite de la strophe. La première partie regroupe les quatre premiers vers et la seconde les cinq derniers.

Le sens du texte démontre une démarcation bipartite. La première partie expose l'idée par l'emploi d'un exemple. La seconde partie se scinde en deux sous-sections. Les vers 5 à 7 développent et argumentent l'idée des quatre premiers vers. Les vers 8 et 9 justifient l'intérêt de la strophe en impliquant l'auteur. En outre, nous observons un lien sémantique interstrophique. Les deux derniers vers de chaque strophe énoncent l'idée qui sera développée dans la strophe suivante. Nous retrouvons donc tous les éléments d'un discours hautement élaboré avec une structure interne identique pour chaque strophe. Les idées sont argumentées et justifiées et l'ensemble est coordonné par un lien sémantique interstrophique. Cette *canso* n'a pas pour objectif une requête amoureuse mais de dénoncer le malheur de Perdigon causé par l'amour. Etudions le cheminement de chaque strophe :

I. La strophe I introduit la raison de sa chanson : la souffrance. Dans les quatre premiers vers, Perdigon se sert de la métaphore de la maladie pour illustrer sa souffrance et donc le topique de la mort. Dans la seconde partie de la strophe, le troubadour explique la cause de son martyre. Les deux derniers vers justifient la raison de la chanson : elle est le moyen pour réveiller l'auteur de son agonie. Le moment important de la strophe est constitué par les deux derniers vers.

II. Dans les quatre premiers vers de la strophe II, nous relevons une métaphore. Avec l'exemple du larron qui entourloupe l'étranger, Perdigon met en scène la trahison qu'il subit. Dans la seconde partie, le troubadour justifie son argument concernant la trahison. Cela lui permet

[458] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 533-535.

d'impliquer sa propre problématique dans les deux derniers vers. Le déroulement poétique est identique à la strophe I.

III. Dans les quatre premiers vers de la strophe III, Perdigon introduit le topos de la prison d'amour. Il donne son avis et le justifie dans la seconde partie de la strophe.

IV. Dans la strophe IV, le poète adoucit ses propos en insérant le lieu commun de la destinée et de la souffrance dans l'amour. Dans la seconde partie de la strophe, le troubadour exprime les raisons de sa souffrance. Dans les deux derniers vers, la cruauté de l'amour est évoquée.

V. Les quatre premiers vers de la strophe V parlent du combat du troubadour mis en application par la *canso*. Dans la seconde section strophique, nous apprenons que la chanson est destinée à la cour d'amour. Les deux derniers vers justifient le combat de Perdigon devant la cour d'amour. Voici le déroulement de la *canso* :

I	Amour = Souffrance
II	Souffrance =Trahison
III	Trahison = Prison
IV	Prison=Hésitation
V	Hésitation =Tribunal
VI	Tribunal =Justice

Pour marquer le changement de section musicale, Perdigon utilise la répétition de deux cellules mélodiques. Suivons leur déroulement avec comme support l'exemple musical II-80 page 287.

La mélodie des trois premières syllabes du vers 4 est réentendue sur les trois premières syllabes du vers 6. Sur la quatrième syllabe du vers 6, Perdigon transpose à la quinte inférieure. Il continue ainsi son discours dans le grave de l'échelle dans le cadre du pentacorde *SOL-DO* au lieu de l'hexacorde *ré-FA*. D'une manière identique à la *canso* précédente, Perdigon marque les deux sections strophiques en entourant par la répétition le premier vers de la seconde section.

La mélodie du premier hémistiche du vers 1 est réentendue sous la forme d'une variation au premier hémistiche du vers 7 (motif encadré en vert). La cellule est transposée à la tierce inférieure et il y a une permutation sur le deuxième son

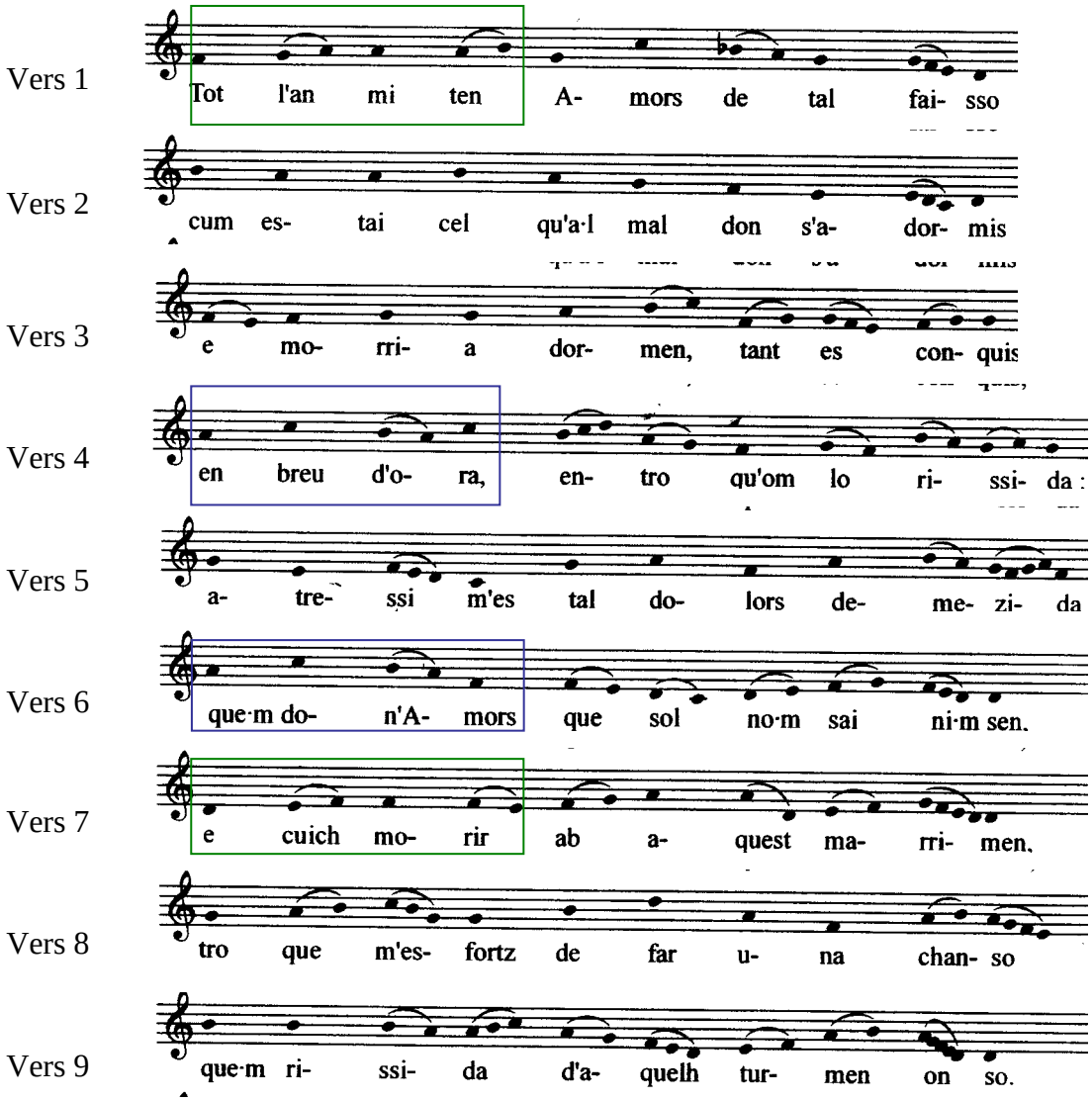
de la quatrième syllabe. Comme pour la répétition de la première cellule musicale encadrée en bleu, nous relevons une similitude des ornementations.

Par conséquent, la répétition des deux cellules musicales dans la seconde partie de la strophe met en avant la structure bipartite. La similitude mélodique, prosodique et de l'endroit de la répétition dans le vers rend la réapparition de la cellule fortement audible.

La courbe mélodique met également en relief la distinction bipartite de la strophe. La mélodie des dernières syllabes des vers 6 à 8 présentent une montée mélodique suivie d'une descente. Nous ne relevons pas ce mouvement mélodique dans la première section strophique.

Comme pour la *canso* précédente, Perdigon choisit d'encadrer par la répétition musicale le vers qui commence la seconde section strophique. Les trois variations mélodiques de la formule mettent en relief le vers 5. En revanche, la mélodie de cette chanson ne semble pas être conçue à partir d'une invention musicale circonscrite dans le vers 1, comme nous l'avons parfois observé chez d'autres troubadours.

EXEMPLE MUSICAL II-80



III. *Trop ai estat mon Bon Esper no vi*[459]

Il existe deux versions mélodiques de cette *canso* : la première est issue du manuscrit X, f°86r et la seconde du manuscrit G, f°64v. La mélodie du manuscrit X est incomplète car il en manque la moitié. Par conséquent, notre étude portera uniquement sur la version du manuscrit G. La *canso* sera analysée en deux points :

1. La forme bipartite de la strophe est mise en relief musicalement.
2. Les répétitions musicales forment un enchaînement logique et progressif repris de la rhétorique. L'invention musicale est condensée dans le vers 1 et toute la strophe mélodique en découle.

La structure bipartite de la strophe est donnée par la versification et le sens du texte. Le poème se compose de cinq strophes de huit vers chacune et de deux *tornadas*. Chaque strophe présente le même schéma métrique. Le *rimarium* et la métrique s'accordent sur la distinction des vers 1 à 4 et 5 à 8 :

- Les quatre premiers vers comptent dix ou onze syllabes et les quatre derniers vers, huit syllabes.
- Chaque strophe est construite avec quatre assonances, selon le schéma rimique *abbaccdd.* L'alternance des rimes oppose les deux sections : les deux premières rimes sont embrassées et deux rimes dernières suivies.

Ce tableau résume la versification de chaque strophe :

[459] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 537-540.

TABLEAU II-30

	METRIQUE	RIMES			
Vers	**Nombre de syllabes**	**Assonances**	**Disposition des rimes**	**Alternances des rimes**	**Qualité des rimes**
1	10	*–i*	a	masculine	pauvre
2	11	*–anha*	b	féminine	enrichie
3	11	*–anha*	b		
4	10	*–i*	a	masculine	
5	8	*–e*	c	masculine	pauvre
6	8	*–e*	c		
7	8	*–an*	d	masculine	suffisante
8	8	*–an*	d		

Dans sa *canso*, Perdigon évoque sa souffrance causée par l'amour. Le sens du texte démontre une distinction bipartite identique à la versification. Etudions le déroulement de chaque strophe :

I. La strophe I introduit le sujet de sa chanson. Perdigon use de la synecdoque « Bel Espoir » pour évoquer la dame qu'il n'a pas vue depuis longtemps et insère la topique de la folie. Dans la seconde partie, vers 5 à 8, il rend sa dame directement responsable de la cause de son malheur.

II. La première section de la strophe II introduit le lieu commun du martyre : personne ne doit plaindre le poète. Dans les vers 5 à 8, le troubadour use du topos de la fidélité dans la mort.

III. La strophe III reprend l'idée de la fin de la strophe précédente sur le bienfait de cette mort. Perdigon termine cette strophe en se résignant.

IV. La strophe IV prend la forme d'une comparaison métaphorique du lien entre les amants et le lien féodal. Dans les vers 5 à 8, Perdigon fait état de la possible perte du seigneur impliquant celle de la dame et la sienne.

V. La strophe V reprend le lieu commun de la perte de l'amour et rajoute celui de la fidélité de cœur. Dans les vers 5 à 8, le troubadour flatte sa dame sur son cœur, son savoir et sa vertu.

La première *tornada* sert de morale en contestant le proverbe « loin des yeux loin du cœur ». La seconde *tornada* nous donne les destinataires du message : le seigneur Rainier et sa dame dont le troubadour ne supporte pas l'absence.

La mélodie suit le déroulement bipartite de la strophe. Les deux sections sont mises en valeur par les cadences musicales, l'ornementation et la répétition mélodique. La mélodie est en mode de *ré* authente et se conclut sur la sous-tonique du mode (*DO*). Trois vers font entendre sur leur dernière syllabe la sous-tonique : les vers 1, 4 et 8. Les trois syllabes sont surlignées en jaune sur l'exemple musical II-81 page 295. Ainsi, la sous-tonique souligne la structure de la chanson en établissant trois bornes :

- Elle circonscrit l'invention musicale entendue pendant le vers 1. L'étude des répétitions motiviques montrera que toute la mélodie découle de cette première phrase musicale.
- Elle indique la fin de la première section au vers 4.
- Elle indique la fin de la seconde section et par conséquent la fin de la strophe.

Les deux premières syllabes de chaque vers ne sont pas ornées hormis pour la première syllabe du vers 5 qui présente une ornementation de quatre sons. Elle est surlignée en bleu sur l'exemple musical page 295. Le contraste exercé met en relief le début de la seconde section strophique.

Pendant le second hémistiche du vers 4, nous entendons deux fois le même motif mélodique (encadrés en vert sur l'exemple musical page 295). Ils sont identiques en tous points (nombre de syllabes, ornementation et courbe mélodique). Ce moment est unique car il n'y a pas d'autre répétition de ce genre dans le reste de la mélodie.

Perdigon construit sa strophe musicale comme il le fait pour son poème. L'idée musicale est entendue pendant le vers 1. A partir de cette invention, le troubadour effectue des répétitions par variations. Il utilise pour cela l'amplification et l'abréviation. Ces deux procédés peuvent être cumulés avec des transpositions, des permutations et des rétrogradations. Etudions le cheminement de ces répétitions avec comme support l'exemple musical II-82 page 296 :

1. La mélodie des six premières syllabes du vers 1 est réentendue pendant la syllabe 4 du vers suivant. Cette première variation est nommée Ia^1. Perdigon effectue une abréviation par contraction (crase). Pendant le second hémistiche du vers, le troubadour donne deux variations successives de Ia^1. Elles sont surlignées en rose et en violet. Elles ont un parcours indépendant et sont nommées Ib et Ic :
   - Ib reprend le centre de la courbe mélodique de Ia^1 à la quinte inférieure. La quarte utilisée est *DO-FA* au lieu de *SOL-do*.
   - Ic reprend le centre de Ib et change le début et la fin du motif : la syllabe 6 est entendue sur la syllabe 10.

2. La mélodie du premier hémistiche du vers 3 est une variation de Ia^1 et est nommée Ia^2. Le *FA* et le *SI* étant dans un même mouvement mélodique, ceci laisse supposer le bémol du *SI*. Ainsi, Perdigon reprend le motif Ia^1 transposé à la seconde inférieure sur la syllabe 3 du vers 3. Il amplifie le motif Ia^1 par une prosthèse et une épithèse. La mélodie du second hémistiche reprend la courbe mélodique des syllabes 4 à 9 du vers 2 (B^1, encadré en vert). La graphie est semblable. En revanche, l'ornementation des syllabes est abrégée.

3. Pendant le premier hémistiche du vers 4, le troubadour effectue une amplification de Ia^1 par l'épenthèse des syllabes 2 et 3 (Ia^3). Le second hémistiche présente deux répétitions successives de Ib.

4. La mélodie du premier hémistiche du vers 5 est une variation par contraction des syllabes 5 à 9 du vers 2. Le motif et sa variation sont encadrés en bleu sur l'exemple musical de la page II-82 page 296 (C et C^1). La variation C^1 reprend de C la descente mélodique du *FA* vers le *DO* et la remontée vers le *SOL*.

Durant le second hémistiche du vers, nous relevons une variation de Ia^2 : Ia^4. Le nombre de syllabe est identiques (quatre). Ia^4 reprend seulement la mélodie des syllabes 3 et 4 du vers 3 sur les syllabes 7 et 8.

5. Le premier hémistiche du vers 6 présente une variation de B^1 avec une épithèse des syllabes 8 à 11 du vers 3. Le second hémistiche donne une variation de Ic, nommée Ic^1. Ce passage est assimilable à Ic car la mélodie des deux dernières syllabes est reprise transposée à la quarte inférieure. La position dans le vers est identique ainsi que le nombre de syllabes (quatre).

6. La mélodie du premier hémistiche du vers 7 est une variation de B^1. Perdigon reprend les sons des quatre premières syllabes en les rétrogradant. Nous avons un nombre de syllabes identique. En revanche, sur la syllabe 4 du vers 7, une ornementation est ajoutée (*LA*) :

   Vers 3 syllabes 5 à 8 : *SOL SI do LA*

   Vers 7 syllabes 1 à 4 : *LA do SI SOL-LA*

   Sur le second hémistiche, Perdigon effectue une seconde variation de *Ic*, nommée Ic^2. Le nombre de syllabe est identique, mais le centre du motif est varié par des permutations sur la syllabe 7 et deux abréviation de l'ornementation sur les syllabes 6 et 8.

7. La mélodie du dernier vers est une variation de la totalité de l'invention entendue pendant le vers 1 :
   - La mélodie des trois premières syllabes est reprise.
   - Sur les deux dernières syllabes (*d'afan* pour la strophe I), nous avons une contraction de la mélodie du second hémistiche du vers 1 (*Bon Esper no vi*).

Ce mode de répétition est unique dans la strophe musicale. Perdigon met en connexion le début et la fin de la mélodie. La fin de la strophe est par conséquent soulignée.

Ainsi, l'invention musicale est condensée dans le vers 1 et tout le reste de la mélodie en découle. Les modes de répétitions sont diverses et s'exercent à plusieurs échelles :

1. Le vers 1 donne l'invention musicale. Pendant le vers 2, Perdigon en extrait cinq possibilités de variations : Ia, Ib, Ic, B et C.
2. Les cinq possibilités de l'invention ont un parcours indépendant.
3. La variation est effectuée soit à partir de la variation précédente (par exemple Ia^2 est issu de Ia^1), soit à partir d'une autre variation de la chaîne (par exemple Ia^3 est issu d'Ia^1).
4. A partir du vers 3, les variations mélodiques suivent la césure des vers.
5. Perdigon peut reprendre, le début, le centre ou la fin du motif et en modifier le reste.

La strophe musicale démontre un déroulement logique emprunté à la rhétorique. Les répétitions musicales s'inscrivent dans une progression et rejoignent ainsi l'objectif du discours poétique de Perdigon : convaincre. L'invention est le point de départ des variations entendues dans le vers 2. A partir des cinq variations, Perdigon construit sa strophe musicale en suivant la césure des vers. La conclusion de la strophe est marquée par l'unique variation de la totalité de l'invention. Perdigon reprend les procédés d'amplification et d'abréviation propres au discours rhétorique qu'il cumule avec la transposition, la rétrogradation et la permutation. L'originalité de Perdigon, dont nous avons eu un aperçu dans la chanson *Los mals d'amor ai ben totz apres,* est de faire réentendre une partie du motif agrémenté de nouvelles particules mélodiques. Il peut reprendre le début, le centre ou la fin d'une formule donnée antérieurement.

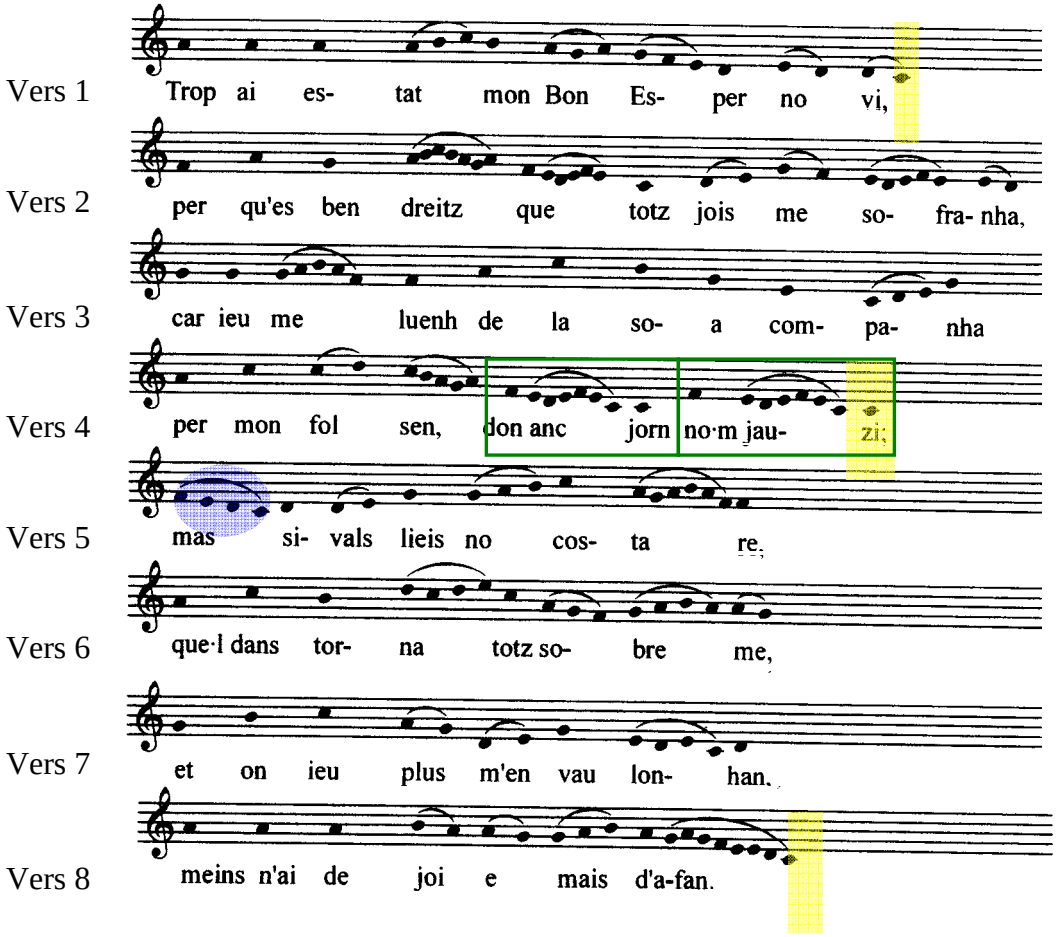
Les répétitions motiviques cheminent dans le cadre bipartite formé par la versification et le sens du poème. L'élaboration structurelle facilite la mémorisation de la chanson.

.

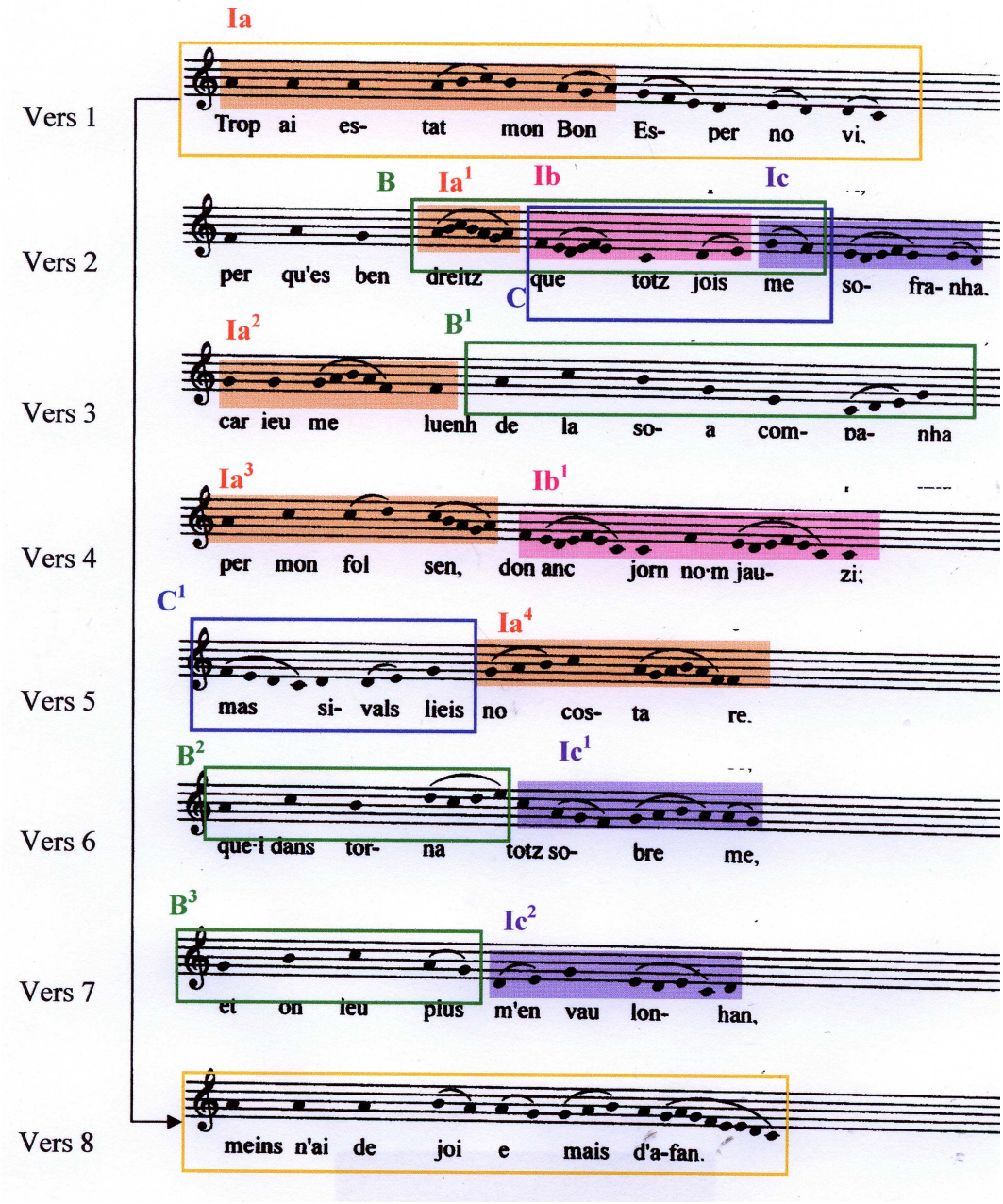
Pour Perdigon, la simplicité du vocabulaire du *trobar leu* n'exclut pas une haute élaboration de ses chansons. Ceci a déjà été remarqué chez les troubadours Pistoleta et Cadenet. Les trois *cansos* étudiées comportent des similitudes sur l'emploi des procédés mélodiques. En effet, les trois mélodies sont construites avec une absence de répétitions musicales d'un vers entier. Les mélodies de Perdigon sont qualifiées par Elizabeth Aubrey de continues ou libres sans sous-structure par vers. Or, elles évoluent toutes les trois dans un cadre strict donné par le cheminement poétique et contiennent des répétitions mélodiques à l'échelle du motif.

L'œuvre de Perdigon dénote une diversité quant aux différents modes de tissages des mots et des sons. Le troubadour sait habilement forger le mot et le son et l'assemblage des deux éléments donne sens à ses *cansos*. Perdigon fut qualifié de jongleur par les autres troubadours. Nous pouvons mettre en rapport cette dénomination avec le mode de composition rencontré ici.

EXEMPLE MUSICAL II-81



EXEMPLE MUSICAL II-82



Chapitre 9

PONS DE CHAPDUEIL

Pons de Chapdueil (…1190-1237…) avait pour origine Le Puy, en Auvergne. Il avait la réputation d'un noble baron savant bien trouver, jouer de la vièle et chanter. Voici sa *vida* :

« Ponz de Capduoill si fo d'aquel evesquat don fo Guilhems de Saint Leidier. Rics hom fo e molt gentils bars ; e sabia ben trobar e violar e cantar. Bons cavalliers fo d'armas e gen parlanz e gen domnejanz e granz e bels e ben enseingnatz, e fort escars d'aver; mas si s'en cobria ab gen acuillir et ab far honor de sa persona.

Et amet per amor ma domna N'Azalais de Mercuor, moiller de N'Oisil de Mercuor, que fo filla d'En Bernart d'Andusa, d'un onrat baron qu'era de la marqua de Proensa. Molt l'amava e la lausava e fetz maintas bonas cansos d'ella. E tant quant ella visquet non amet autra ; e quant ella fo morta, el se croset et ana outra mar, e lai mori.

Et aqui son escriptas de las soas cansos gran rre[460]*. »*

De l'œuvre de cet auteur il est resté vingt-sept pièces, dont seulement quatre avec la mélodie :

Lials amics cui amors ten joios	*(P.C. 375,14)*
Miels c'om no pot dir ni pensar	(P. C. 375,16)
S'ieu fis ni dis nuilla saisso	(P.C. 375,19)
Us guays conortz me fai guayamen far	(P.C. 375,27)

Ces quatre chansons sont des cansos. Les mélodies de Pons n'ont pas fait l'objet d'une étude détaillée. Elizabeth Aubrey les a évoquées dans *The Music of the Troubadours*[461]. Elle souligne l'utilisation de l'intervalle de tierce dans les mélodies de Pons comme un élément distinctif de son style :

« Pons de Capduelh's four extant melodies are conjunct in motion, although he used triads fairly frequently. »

---

[460] Edition et traduction, Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, p. 311-313 :

« Pons de Chapteuil fut du même évêché que Guilhem de Saint-Didier. Ce fut un homme de haut rang et un très noble baron ; il savait bien « trouver », jouer de la vièle et chanter. Il fut bon chevalier d'armes, gracieux parleur et gracieux galant, grand, beau et fort instruit, et fort pauvre d'avoir ; mais il le dissimulait par son gracieux accueil et en faisant honneur de sa personne.

Et il aima d'amour madame Azalais de Mercoeur, femme d'Odilon de Mercoeur, et fille de Bernart d'Anduze, puissant baron de la marche de Provence. Il l'aimait et la célébrait fort et fit d'elle maintes bonnes chansons. Et aussi longtemps qu'elle vécut, il n'aima pas d'autre dame ; et, lorsqu'elle fut morte, il se croisa et passa outre-mer ; et c'est là qu'il mourut.

Et ici sont écrites un grand nombre de ses chansons. »

[461] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 227.

I. *Lials amics cui amors ten joios*[462]

Dans sa *canso*, l'art de *trobar* de Pons de Chapdueil est représenté de deux manières. Premièrement, le cheminement poétique et la mélodie vont se rejoindre dans un déroulement strophique bipartite. Deuxièmement, l'architecture mélodique reprend le déroulement du discours et use des procédés rhétoriques de la *dispositio*, de l'*amplificatio* et de l'*abreviatio*.

La division bipartite de la strophe est démontrée par la versification, le sens du texte, la répétition, les cadences, la courbe et l'ornementation musicale. La versification de chaque strophe présente une opposition entre les quatre premiers vers et les quatre derniers. Le contraste est exercé par un changement métrique et la disposition des rimes. Chaque strophe dénombre huit vers. Les vers 5 et 8 comptent onze syllabes et les autres vers, dix syllabes. Nous relevons quatre rimes aux sonorités différentes. Les deux premières rimes sont croisées et féminines et les deux dernières embrassées et masculines. La première rime est suffisante, la deuxième riche, la troisième enrichie et la dernière riche. Chaque strophe présente un *rimarium* identique, il s'agit donc de *coblas unissonans*. Ce tableau résume la versification de chaque strophe :

[462] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 541-544.

TABLEAU II-31

	METRIQUE	RIMES			
Vers	**Nombre de syllabes**	**Assonances**	**Disposition des rimes**	**Alternances des rimes**	**Qualité des rimes**
1	10	*–os*	a	masculine	suffisante
2	10	*–ens*	b	masculine	riche
3	10	*–os*	a		
4	10	*–ens*	b		
5	11	*–aingna*	c	féminine	enrichie
6	10	*–uoill*	d	masculine	enrichie
7	10	*–uoill*	d		
8	11	*–aingna*	c		

Le poème démontre une haute préoccupation structurelle et prend la forme d'un discours rhétorique. Chaque strophe est construite selon le modèle bipartite donné par la versification. En revanche, les strophes I et II présentent une sous-démarcation de la seconde section en deux et deux vers. Ceci n'a aucune incidence sur le cheminement structurel strophique. Etudions le déroulement de chaque strophe :

Dans la première strophe, le troubadour introduit subtilement son sujet par l'intermédiaire de deux lieux communs : les qualités courtoises et la reverdie. Son désarroi est donc en contradiction avec le renouveau de la belle saison. Nous observons un cheminement poétique de quatre et deux + deux vers. Dans les quatre premiers vers de la strophe I, l'auteur commence son discours par l'énoncé des qualités courtoises de l'amant à l'approche de la belle saison. Dans les deux vers suivants, il use du motif de la reverdie illustré par la nature et le monde animal – fleurs et rossignol. Les deux derniers vers commençant par *mas,* contredisent l'entrain des six premiers car l'auteur est à contre courant de ce qu'il devrait ressentir. Les deux derniers vers évoquent la *razo* du poème.

Dans les quatre premiers vers de la strophe II, le poète justifie son mécontentement et évoque l'injustice de la dame face à un chevalier remplissant les qualités requises pour la *fin'amor*. Le discours est impersonnel, de manière à ne pas être trop brusque sur le manque de courtoisie de la dame. Dans les vers 5 et 6, le troubadour dénonce la cruauté et la brutalité de sa dame. Les deux derniers

vers commencent par *mas* tout comme la strophe précédente. Le poète se résigne à ne plus vouloir se plaindre d'elle. Apparemment, il aurait envie d'abandonner le combat. Nous retrouvons également dans cette strophe la délimitation de quatre et deux + deux vers.

Au début de la strophe III, Pons revient sur les dires des deux derniers vers de la strophe précédente. Il fait du chantage envers sa dame : elle doit accepter ce qu'il veut pour avoir ce qu'elle désire. Dans les quatre derniers vers, le poète s'interroge sur l'utilité de son dévouement envers sa dame car elle l'ignore.

Dans la strophe IV, l'auteur admet n'avoir pas assez usé de son esprit face à l'amour. Il s'est aveuglé par une jouissance qu'il ne maîtrise pas. Du rejet catégorique, le troubadour passe à l'hésitation dans la seconde partie de la strophe, car « il faudrait être fou pour ne rien accepter en échange ».

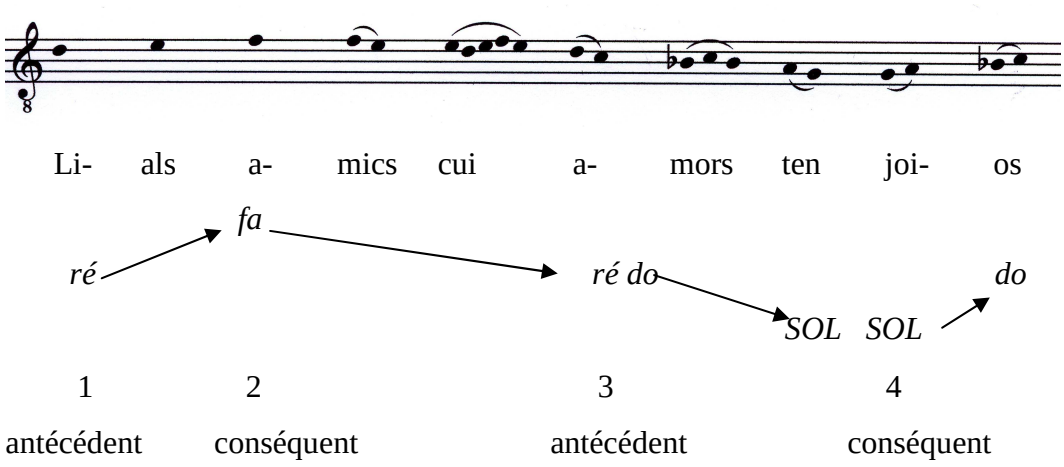
Dans les quatre premiers vers de la strophe V, le poète revient sur les qualités courtoises évoquées dans la strophe I. C'est une manière de montrer qu'il n'a rien à se reprocher. Pons dénonce les mauvais dires que l'on a pu établir sur leur amour dans les quatre derniers vers.

Dans la *tornada*, il évoque un voyage en Bretagne : c'est un signe hautement attaché à l'espoir. La Bretagne constitue le bout du monde connu ; elle était imaginée comme un lieu d'espérance. Il en déduit qu'il a le droit de se plaindre d'elle. Le troubadour a fait ce qu'il fallait et la dame ne lui a rien donné en retour.

Le déroulement de la *canso* est assez typique : l'amant se plaint de sa dame car elle ne lui a pas accordé de faveurs alors qu'il a fait tout ce qu'elle voulait.

La strophe mélodique est construite comme un discours rhétorique tout en suivant les deux sections délimitées par le cheminement poétique. L'*inventio* de la strophe musicale et la *dispositio* de la première section musicale sont données pendant le vers 1. L'invention est disposée en quatre moments musicaux usant du schéma antécédent-conséquent :

EXEMPLE MUSICAL II-83



La mélodie suit le déroulement bipartite mis en place par le cheminement poétique. La première section strophique correspond à une période musicale et réplique à plus grande échelle la disposition musicale donnée pendant le vers 1 (voir exemple II-84 page 306). La période se scinde en deux phrases semblables suivant respectivement deux et deux vers. Les deux phrases sont délimitées par une cadence fermée. Chacune des deux phrases se scindent en deux demi-phrases suivant les quatre premiers vers de la strophe.

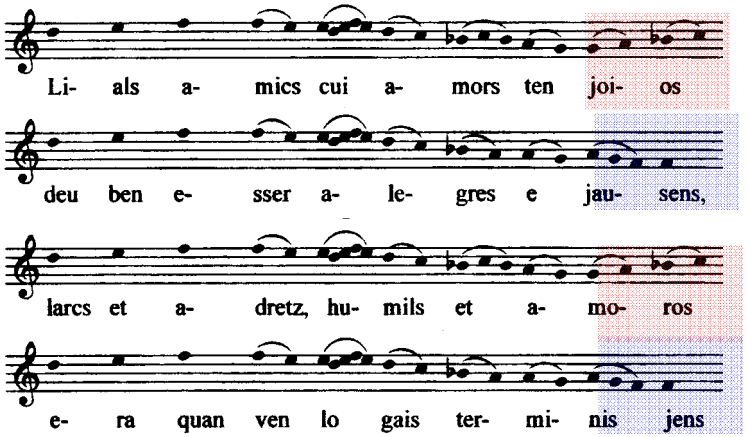
La répétition musicale et le rythme cadentiel donne à cette première période son homogénéité. Les quatre demi-phrases musicales sont semblables et se distinguent uniquement par la mélodie des deux dernières syllabes. Elles adoptent le schéma antécédent-conséquent et mettent en place un balancement cadentiel ouvert/fermé. La cadence ouverte est marquée par l'utilisation de la quinte du mode de *fa* authente (*do*) et la cadence fermée par la finale du mode (*FA*).

L’usage du procédé rhétorique de la *dispositio* a une valeur mnémotechnique. La disposition de la première période musicale est donnée dans la première demi-phrase circonscrite dans le vers 1. A partir du vers 1, le troubadour peut se remémorer le reste de la strophe musicale. La duplication de la formule antécédent-conséquent permet un contraste évident avec la seconde période. L’exemple musical II-84 page 304 illustre le cheminement mélodico-poétique de la première partie strophique :

EXEMPLE MUSICAL II-84

PERIODE MUSICALE 1

- Phrase 1
  - Antécédent Vers 1
  - Conséquent Vers 2
- Phrase 2
  - Antécédent Vers 3
  - Conséquent Vers 4



Cadence ouverte

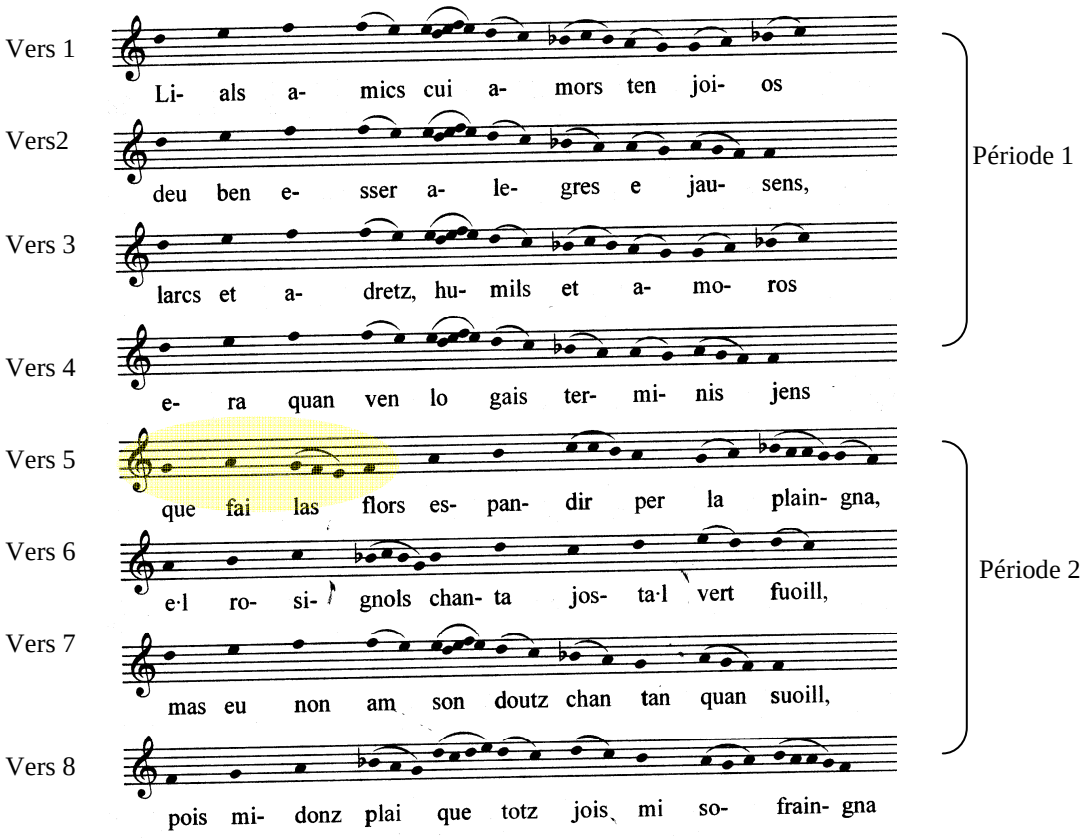
Cadence fermée

Cadence ouverte

Cadence fermée

La *dispositio* de la seconde période musicale contraste avec la première : le schéma musical antécédent-conséquent et l'alternance des cadences musicales ouvertes et fermées ne sont pas répliqués. La reconnaissance sonore des deux parties est donc évidente. Le passage entre les deux sections mélodiques est mis en relief par la mélodie du début du vers 5. Hormis pour le vers 5, la mélodie des trois premières syllabes des vers donne trois sons ascendants. La courbe mélodique des trois premières syllabes du vers 5 présente une montée et une descente mélodique avec une ornementation de trois sons sur la troisième syllabe De surcroît, le vers musical 5 commence à la quinte inférieure vis-à-vis des quatre premiers. Le changement de hauteur amplifie donc le contraste :

EXEMPLE MUSICAL II-85



Si la disposition de la seconde période est radicalement différente de la première, elle use du même matériel mélodique. Etudions les points communs entre les deux périodes musicales avec comme support l'exemple musical II-87 page 310 :

- Premièrement, la mélodie des vers 1 et 2 est réentendue au vers 7.
- Deuxièmement, la première formule musicale composée de trois sons ascendants répartis sur les trois premières syllabes des vers 1, 2, 3, 4 et 7 est reprise au début des vers 6 et 8 sous la forme d'une transposition. Il y a donc répétition par variation.
- Troisièmement, la mélodie des quatre dernières syllabes des vers 2 et 4 est reprise sous la forme de variations à la fin des vers 5, 7 et 8. Les trois variations sont différentes tout en comportant deux points communs avec le motif original : la disposition dans le vers et la descente du *SIb* au *FA*. Le motif est surligné en bleu et ses variations sont hachurées en bleu. La variation de la fin du vers 5 est une abréviation par la synérèse des syllabes 7 et 8 des vers 2 et 4 sur la syllabe 9 du vers 5, la syncope des deux premiers sons de la syllabe 9 et l'apocope du dernier son. Dans cette variation, on passe d'un nombre initial de quatre syllabes à deux syllabes. La variation du vers 7 comporte un nombre de syllabe identique à l'original (quatre). L'abréviation est effectuée par la syncope du *LA* sur la syllabe 8. La dernière variation se situe pendant le vers 8 est une synthèse des deux variations précédentes : elle reprend le début de celle du vers 7 et la fin de celle du vers 5.
- Quatrièmement, la mélodie des syllabes 7 et 8 des vers 1 et 3 est réentendue sous la forme d'une variation par contraction (synérèse) sur la syllabe 4 du vers 6 (motif en violet). Au vers 8, nous pouvons admettre une seconde variation sur la syllabe 4 car elle se situe au même endroit du vers.
- Cinquièmement, la mélodie des syllabes 4 à 6 des vers 1, 2, 3, 4 et 7 est entendue sous la forme d'une variation sur les syllabes 5 à 7 du vers 8. La place du mélisme est identique (syllabe 5) mais celui-ci est transposé à la seconde inférieure avec l'abréviation du dernier son. La syllabe 7 est une amplification par épithèse.

Les mots et les sons s'accordent dans une construction structurelle bipartite de quatre et quatre vers. Dans cette organisation générale, Pons utilise avec brio la *dispositio* dans l'élaboration de sa mélodie. La mélodie du vers 1 est construite selon le schéma antécédent-conséquent. Ce déroulement structurel est répliqué à l'échelle de la période musicale. La seconde période musicale rompt avec la disposition de la première : le contraste exercé permet à l'auditeur d'entendre le déroulement structurel. En revanche, la seconde partie présente des variations motiviques de la première. Dans ce passage, Pons use de l'*amplificatio* et de l'*abreviatio* pour varier son discours. Par conséquent, la mélodie du vers 1 est à l'origine de l'ensemble de la strophe musicale dans sa courbe musicale et dans sa disposition structurelle. Pour élaborer sa mélodie, Pons reprend les principes d'un discours rhétorique avec une introduction (vers 1), un développement de la disposition du vers 1 (période 1), un développement des motifs par amplification et abréviation (période 2) et une synthèse (vers 8).

Elizabeth Aubrey souligne la ressemblance des contours mélodiques des chansons de Pons de Chapdueil avec celles d'Aimeric de Perguilhan, ceci particulièrement pour *Lials amics cui amors ten joios :*

> *« Pons de Capduelh's four extant melodies are conjunct in motion, although he used triads fairly frequently. One of his melodies (Example 6-19) uses the same motive of a rising third that we saw in the melodies of Aimeric de Perguilhan. This tune is marked not only by this incipit motive, but also by a striking similarity in contour among almost all the verses, which rise to a melisma midway in the verse, then descend through a thoroughly neumatic second hemistich and cadence on F or sharply rise to C*[463]*. »*

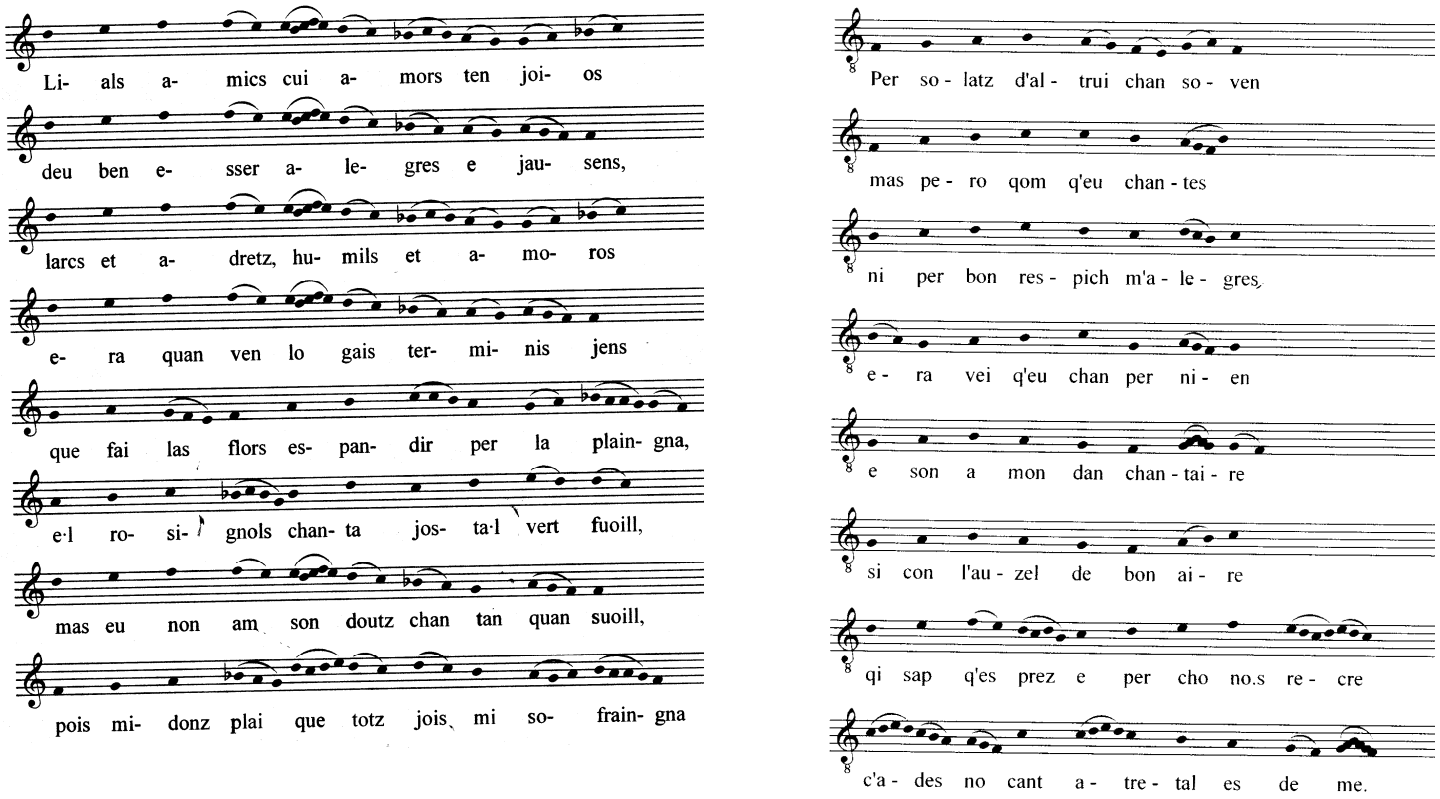
Les similitudes mélodiques entre les chansons des deux auteurs restent, à notre avis, légères (EX. II-86 page 309). Une des mélodies d'Aimeric de Perguilhan, *Per solatz d'atrui chan soven* (P.C. 10,41), comporte le même motif sur les deux dernières syllabes du vers 5 que celui des trois dernières syllabes la fin du vers 5 de *Lials amics cui amors ten joios*. Puis, nous relevons également les trois notes

[463] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 227 : « Les quatre mélodies existantes de Pons de Capduelh sont conjointes dans le mouvement, bien qu'il ait employé des tierces assez fréquemment. Une de ses mélodies emploie le même motif de début que dans celles d'Aimeric de Perguilhan. Cet air est marqué non seulement par ce motif d'incipit, mais également par une similitude saisissante dans la découpe dans presque tous les vers, qui montent à un mélisme à mi-chemin dans le vers, puis descend sur une cadence sur *FA* sur le deuxième hémistiche ou monte brusquement au *do*. »

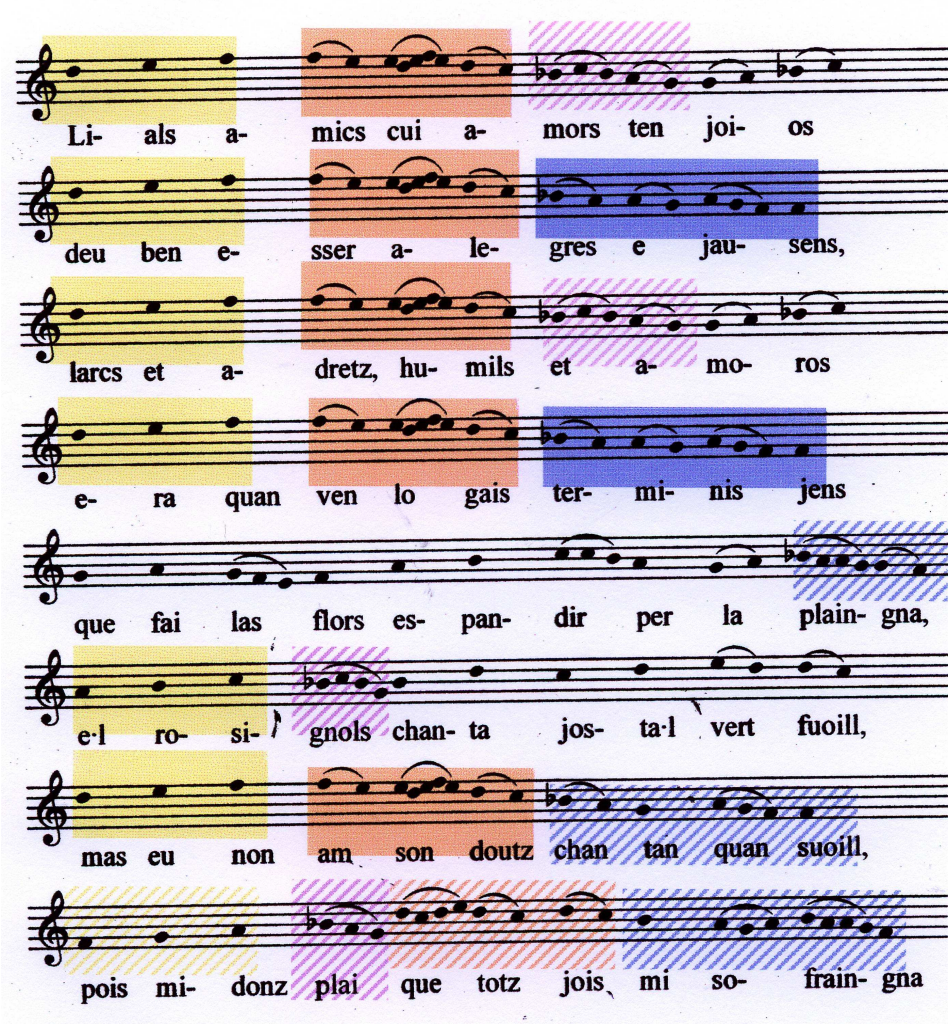
conjointes ascendantes au début des vers. Les deux points communs peuvent nous faire penser à un trait stylistique comme le suggère Elizabeth Aubrey, mais les ressemblances semblent néanmoins restreintes ou superficielles.

La construction globale des deux chansons comporte des différences relevant de la versification et de la mélodie. La chanson d'Aimeric n'use pas du procédé rhétorique de la dispositio pour construire sa mélodie. Par conséquent, les ressemblances sont uniquement de l'ordre de la courbe musicale et non dans la construction musicale elle-même :

EXEMPLE MUSICAL II-86



EXEMPLE MUSICAL II-87



II. *Miels c'om no pot dir ni pensar*[464]

Dans cette *canso*, la rencontre des mots et des sons prend deux directions. Dans un premier temps, la mélodie et de poème se rejoignent dans la division bipartite de la strophe en quatre et quatre vers avec une sous-section dans la seconde de deux et deux vers. Dans un second temps, le cheminement mélodique emprunte les formes d'un discours rhétorique. L'invention mélodique est résumée pendant le vers 1 et toute la mélodie en découle. Comme pour la *canso* précédente, nous relevons les procédés de la *dispositio*, de l'*amplificatio* et de l'*abreviatio*.

La versification, le sens du texte, la courbe musicale, l'ornementation et le mouvement cadentiel s'accordent dans un déroulement bipartite de la strophe avec la mise en relief des deux derniers vers. La *canso* est composée de cinq strophes et de deux *tornadas*. La disposition des rimes souligne deux sections avec dans la première deux rimes embrassées et dans la seconde deux rimes suivies. La sous-structure de la seconde section est mise en avant par un changement métrique : les six premiers vers sont des octosyllabes et les deux derniers des décasyllabes. Les césures internes des vers sont modifiées en fonction des vers et des strophes. Par conséquent, la prosodie change et influe sur la courbe mélodique : un motif ne sera pas perçu de la même manière dans la strophe I que dans la strophe II. Ce tableau résume la versification de chaque strophe :

[464] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 545-548.

TABLEAU II-32

	METRIQUE	**RIMES**			
Vers	**Nombre de syllabes**	**Assonances**	**Disposition des rimes**	**Alternances des rimes**	**Qualité des rimes**
1	8	*–ar*	a	masculine	suffisante
2	8	*–os*	b	masculine	suffisante
3	8	*–os*	b		
4	8	*–ar*	a		
5	8	*–ier*	c	masculine	riche
6	8	*–ier*	c		
7	10	*–e*	d	masculine	pauvre
8	10	*–e*	d		

Le sens de la strophe illustre la structure donnée par la versification. Etudions le cheminement de chaque strophe. Pons se sert du topos de la reverdie dans la strophe I pour introduire sa *canso*. La gaie saison réapparaît ; il est donc heureux. Les sujets classiques de la reverdie sont évoqués avec le monde animal (oiseau) et le monde végétal (fleur du rosier). Dans les quatre premiers vers, Pons nous dit qu'il est heureux grâce à la gaie saison. Les quatre derniers vers commencent par *pero* (mais) car ce n'est pas vraiment la gaie saison qui rend heureux le poète mais les bonnes choses que la dame lui a dites. La strophe I observe donc une découpe de quatre et quatre vers. En revanche, les deux derniers vers résument l'idée forte de la strophe. Après avoir dit sa joie (vers 1 à 4), démenti l'origine de sa joie, Pons dit à sa dame qu'elle est à l'origine de son bonheur.

Les quatre premiers vers de la strophe II rassemblent les bons souvenirs de l'auteur. Son bonheur est causé par la « mine amoureuse » que la dame lui a faite. Dans les quatre derniers vers, Pons se soumet à sa dame. En ne cédant pas à la traîtrise, il montre une grande loyauté. L'énonciation de ces deux qualités courtoises mais aussi chevaleresques permet au troubadour de vanter ses mérites aux yeux de la *domna*. Tout comme la strophe I, la strophe II est scindée en deux parties de quatre et quatre vers et le message important se situe dans les deux derniers vers.

Dans la strophe III, Pons sous-entend l'absence de la matérialisation de son attente. C'est un topos classique de la *fin'amor*. Le reproche est formulé subtilement. Les quatre premiers vers mettent en avant la jouissance engendrée par de belles paroles et de belles réponses. Dans les vers 5 et 6, il flatte la dame et prépare ainsi les deux derniers vers. Dans les vers 7 et 8, il clame sa souffrance tout en soulignant sa patience. Il est en attente de sa pitié. L'auteur ne montre pas d'impatience malgré une requête formulée discrètement. Les deux derniers vers mettent l'accent sur la souffrance endurée par le troubadour

Avec le lieu commun de la tromperie, l'auteur demande l'épreuve dans les quatre premiers vers de la strophe IV. Pons se soumet aux ordres de la dame. L'emploi d'un proverbe illustre sa demande dans les vers 5 et 6. Dans les deux derniers vers de la strophe, Pons donne les raisons de sa demande de mise à l'épreuve : sa *domna* aurait ainsi la preuve de sa bonne foi.

Le début de la strophe V nous apprend l'origine de cette *canso.* Pons a commis la faute de prendre hâtivement congé de sa dame. Cet évènement implique une demande d'épreuve pour racheter sa maladresse. En outre, le troubadour a du un peu trop la prier car elle lui en a fait la remarque. La dame lui a envoyé un messager (vers 5) dont il n'a pas reçu le message. Pons en déduit une trahison dans les deux derniers vers. Ceci lui permet d'alléger la responsabilité de sa dame quant à son manque de parole. Subtilement, Pons relève le manquement des obligations courtoises de la dame. En ne voulant pas croire en une faute dans de courtoisie de sa part, il l'a met dans une position délicate et l'oblige ainsi à respecter sa parole.

Dans la *tornada*, le troubadour passe outre les calomniateurs et affirme son dévouement envers la dame.

Le sens du texte suit le cadre donné par la versification. La rupture métrique des deux derniers vers stimule l'attention de l'auditeur vers l'idée forte de la strophe :

I. Mais vous, Madame : vous m'avez dit tant de choses agréables que j'ai l'impression d'être le roi de la joie quand je m'en souviens.

II. Madame, ce dont j'aurais besoin, ce n'est pas la nonchalance ni la tromperie qui m'en retient, c'est que je n'ose rien faire sans en avoir reçu votre ordre.

III. c'est pourquoi j'endure en toute tranquillité la souffrance qui m'arrive et je l'endurerai jusqu'à ce que vous en preniez pitié.

IV. et vous, si vous me mettez à l'épreuve, vous pourrez savoir si je vous aime de bonne foi.

V. ou je suis trahi, mais je ne crois absolument pas qu'une personne si parfaite puisse me tromper ou mal se conduire envers moi.

La mélodie souligne la structure poétique par le procédé de la *dispositio*. La strophe musicale se scinde aussi en deux sections : la première est entendue pendant les quatre premiers vers et la seconde pendant les quatre derniers. La seconde section se scinde en deux sous-sections avec la mise en relief de la mélodie des deux derniers vers. Le déroulement des deux sections musicales est indiqué sur l'exemple musical II-93 page 320.

La première section musicale forme une période musicale. Celle-ci est divisée en deux phrases semblables respectivement de deux et deux vers. La première phrase présente une cadence en position fermée sur *do* (surlignée en rouge) et la seconde une cadence en position ouverte sur *DO* (surlignée en bleu). Les deux phrases adoptent le schéma antécédent-conséquent.

La disposition de la première période n'est pas répliquée dans la seconde. Cette section se scinde en deux phrases dissemblables se terminant en position ouverte. La dernière phrase est mise en relief par la reprise des trois premiers sons des trois premières syllabes des phrases 1 et 2 (motif entouré en noir sur le l'exemple II-93 page 320). La troisième phrase présente un contraste dans l'ornementation vis-à-vis des deux premières. L'ornementation de trois sons a disparu et a pour conséquence un changement dans le rythme du vers. Sa réapparition appuie ce contraste. En revanche, la disposition de l'ornementation des trois premières syllabes des vers 5 à 8 est identique avec un son par syllabe.

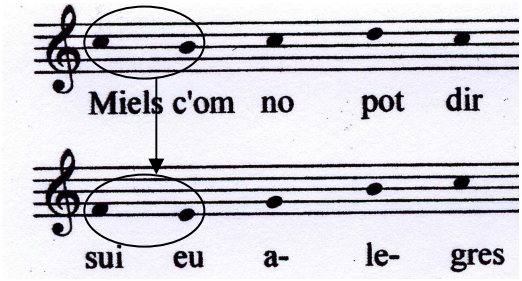
La strophe est construite comme un discours rhétorique. La mélodie du vers 1 est à l'origine de l'ensemble de la strophe musicale. A partir de cette invention, Pons va effectuer des variations. L'invention du vers 1 se scinde en deux motifs suivant les deux hémistiches du vers. Le cheminement des motifs est résumé sur l'exemple musical II-94 page 321. Etudions l'évolution de cette idée musicale dans le cadre de chaque vers :

La mélodie du vers 2 est fondée à partir des deux motifs de l'invention : nous les avons hachurés en bleu et rouge sur l'exemple page 321. La césure du vers a une place identique : les deux motifs possèdent donc le même nombre de syllabes. Nous les avons nommés Ia et Xa car ils ont un développement à part. Les deux premières syllabes reprennent la mélodie des deux premières du vers 1, mais transposée à la quinte inférieure. La transposition à la quinte permet de conserver les attributs mélodiques du motif. Sur les syllabes 3, 4 et 5 du vers 2, Pons varie le motif avec une ascension vers le *do* :

EXEMPLE MUSICAL II-88

I
Vers 1, syllabes 1 à 5

Ia
Vers 2, syllabes 1 à 5

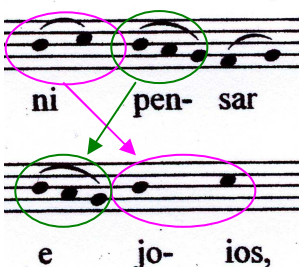


La variation Xa reprend la mélodie des syllabes 6 et 7 du vers 1 en les inversant et en effectuant une diérèse :

EXEMPLE MUSICAL II-89

X
Vers 1, syllabes 6 à 8

Xa
Vers 2, syllabes 6à 8

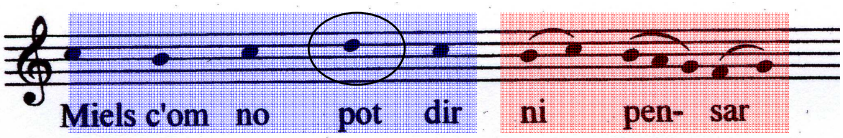


diérèse

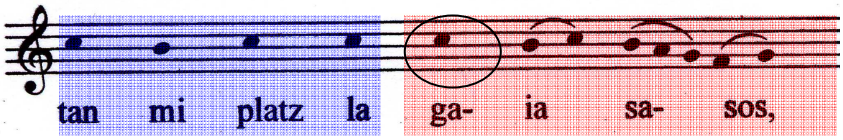
La mélodie du vers 3 présente une variation des motifs I et X, nommés I^1 et X^1. La place des césures est modifiée vis-à-vis des deux vers précédents. Ce changement à des conséquences mélodiques. I^1 est une abréviation de I par la syncope du *ré* et X^1 est une amplification de X par la prosthèse du *do* :

EXEMPLE MUSICAL II-90

Vers 1



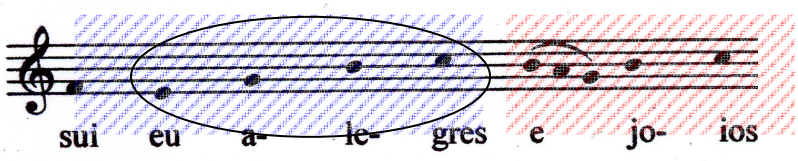
Vers 3



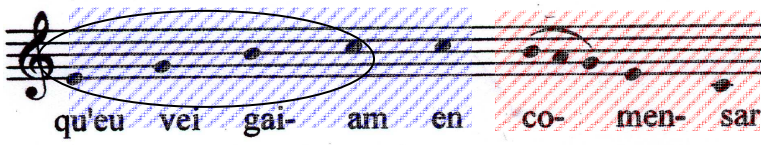
La mélodie du vers 4 est une variation de celle du vers 2. La place des césures est conservée. Les deux motifs sont variés et nommés Ia^1 et Xa^1. Pour Ia^1, nous avons une variation avec une aphérèse du *FA* et une épithèse du *do*. Sur les deux dernières syllabes, Pons effectue une descente mélodique vers le *DO*, au lieu de la montée vers le *do* :

EXEMPLE MUSICAL II-91

Vers 2



Vers 4

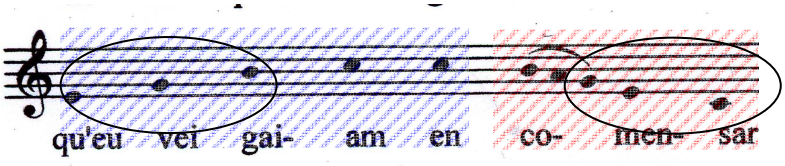


A partir du vers 5, la mélodie n'adopte plus la même disposition motivique. Le motif est une variation de Ia^1 (Ia^2). C'est une abréviation : nous comptons trois syllabes au lieu de cinq. La mélodie des deux premières syllabes

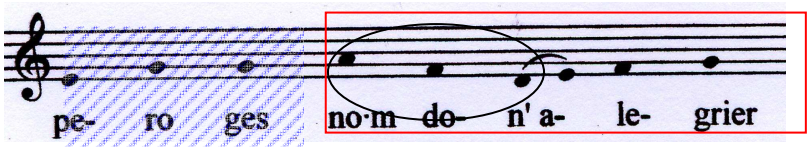
est reprise. La mélodie des cinq dernières syllabes est construite à partir de l'enchaînement de deux tierces consécutives formant une quinte ascendante ou descendante. Cet enchaînement est entendu pendant les vers 2 et 4. Pendant le vers 4, nous en relevons deux : *MI SOL SI* sur les trois premières syllabes et *SOL MI DO* sur les trois dernières. Ces deux quintes sont entourées en noir sur l'exemple II-92. Au vers 5, le motif du second hémistiche est construit à partir de la quinte descendante *SOL MI DO*, mais transposée à la seconde supérieure (*LA FA RE*). Ce motif est nommé Xb car il a un développement indépendant :

EXEMPLE MUSICAL II-92

Vers 4



Vers 5



La mélodie du vers 6 est une amplification de Xb : elle est nommée Xb^1. Les cinq premières syllabes reprennent le motif Xb, mais transposé à la tierce supérieure. La mélodie des trois dernières syllabes du vers 6 amplifie le motif.

La mélodie du vers 7 présente une variation de I^1 et une de Xa^1 : I^2 et Xa^2. Il synthétise la première section mélodique. La variation I^2 est une abréviation de I^1 : les trois premières syllabes sont reprises. Le motif Xa^1 est ensuite repris et amplifié par l'épithèse des quatre dernières syllabes.

La mélodie du vers 8 synthétise la seconde période musicale. Nous avons une variation de Ia et une de Xa. Les variations sont nommées respectivement Ia^2 et Xa^3. Ia^2 reprend la mélodie des trois premières syllabes du vers 5 avec une permutation sur la syllabe 2 : le *SOL* devient un *MI*. Sur les syllabes 4 à 8, Pons reprend les contours mélodiques des syllabes 4 à 9 du vers 7 avec des modifications :

- Sur la syllabe 4, nous avons une aphérèse du *SI*.
- La syllabe 5 est une épenthèse.

- La syllabe 6 est une synérèse des syllabes 5 et 6 du vers 7.
- La syllabe 8 est une synérèse de la syllabe 8 et du premier son de la syllabe 9.
- La mélodie des syllabes 9 et 10 est une amplification mélodique.

Cette étude autorise plusieurs constats. La strophe mélodique est fondée à partir de la mélodie du premier vers. La *dispositio* des répétitions motiviques des quatre premiers vers forme une entité. Les répétitions motiviques des vers 5 à 8 ont une *dispositio* différente. Les vers sont reliés par deux avec la répétition motivique. Ceci illustre les deux-sous-sections données par le cheminement poétique :

1. Les vers 5 et 6 sont liés par le motif Xb.
2. Les vers 7 et 8 sont liés par le motif Xa

La mélodie des vers 7 et 8 résument le cheminement musical de la strophe avec une synthèse de la première partie et du début de la seconde. Ainsi, l'organisation des motifs confère à la strophe musicale une disposition rhétorique. La progression du discours est logique. Pons a construit sa strophe musicale comme un discours. Résumons par un tableau l'organisation mélodique :

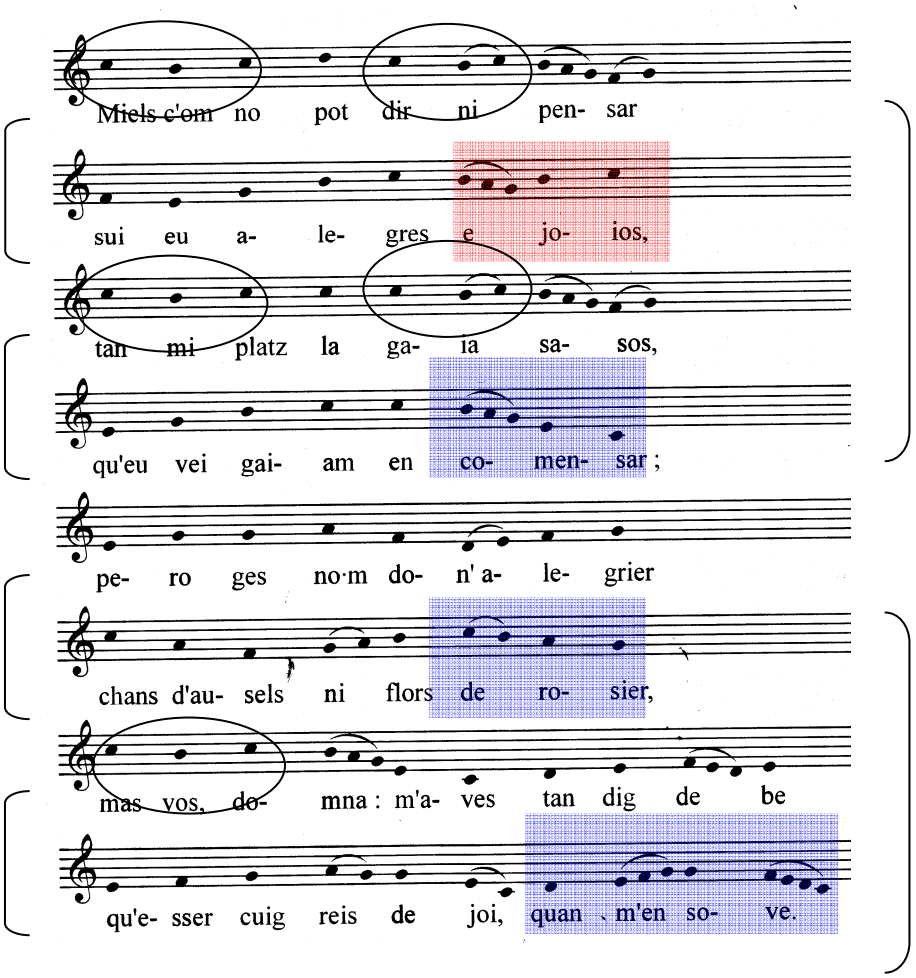
TABLEAU II-33

Section musicale 1	Vers 1	Introduction	*Dispositio* 1
	Vers 2, 3, 4	Développement 1	
Sections musicale 2	Vers 5, 6	Développement 2	*Dispositio* 2
	Vers 7 et 8	Synthèse	

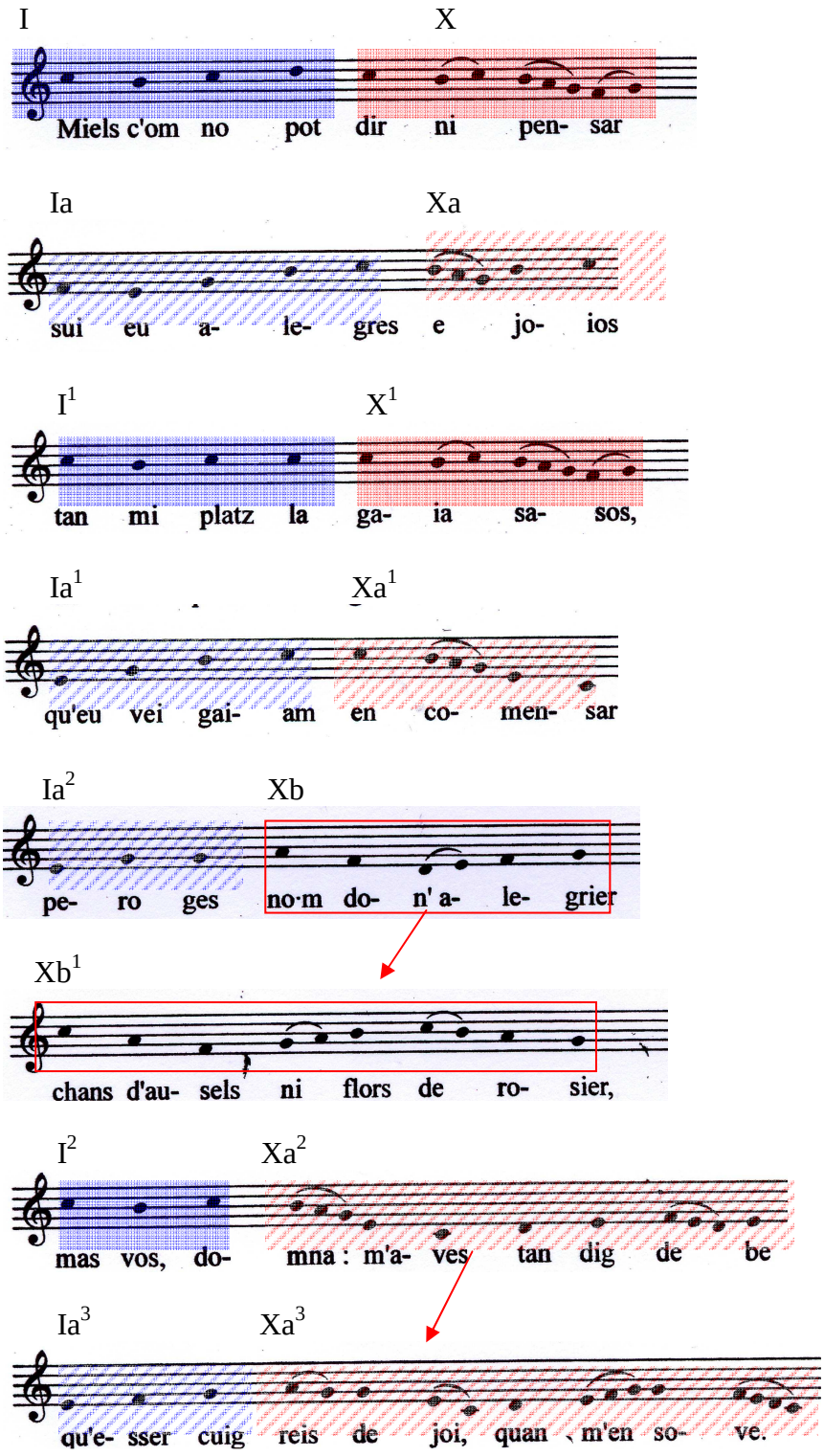
La *dispositio* commune des deux sous-sections donne à la seconde partie son homogénéité. Par ce procédé, Pons réunit les quatre derniers vers en émettant une distinction entre les vers 5, 6 et 7, 8. Pour varier son discours mélodique, Pons use des procédés d'amplification et d'abréviation.

La chanson de Pons combine les trois directions principales de l'art de *trobar*. Premièrement, la strophe poétique et la mélodie présentent la même organisation structurelle bipartite avec deux sous-sections dans la seconde partie. Deuxièmement, la strophe musicale est organisée comme un discours rhétorique dans son architecture et dans les procédés employés. Troisièmement, pendant le message important de la strophe, l'auteur constitue un stimulus sonore en combinant les contrastes mélodiques et poétiques entre les vers 7 et 8 et le reste de la strophe.

EXEMPLE MUSICAL II-93



EXEMPLE MUSICAL II-94



III. *S'ieu fis ni dis nuilla saisso*[465]

Dans cette *canso*, l'art de *trobar* se situe dans l'organisation structurelle. La mélodie rejoint la division bipartite de la strophe poétique avec la mise en relief mélodique des vers 5 et 6 ; l'organisation rhétorique de la strophe musicale est assez claire.

La division bipartite de la strophe est donnée par la versification, le sens du texte, le mouvement cadentiel, la courbe mélodique et les répétitions motiviques. La chanson est composée de cinq strophes et de deux *tornadas*. Chaque strophe présente huit vers en hétérométrie. Tous les vers comptent huit syllabes sauf les vers 5 et 6 avec neuf syllabes. Les césures changent en fonction des vers et des strophes. Nous relevons quatre rimes par strophe avec quatre sonorités différentes : *–o, –en, –ia et –e.* Les deux premières rimes sont embrassées, les deux suivantes suivies. Les rimes *a* et *c* sont pauvres et *b* et *d* suffisantes. Seule la rime *c* est féminine. Chaque strophe possède le même *rimarium*, il s'agit donc de *coblas unissonans*.

L'étude du schéma métrique et du *rimarium* met en évidence une séparation de la strophe en quatre et quatre vers. En effet, au vers 5, il y une augmentation du nombre de syllabes et un changement dans l'agencement des rimes. Ce tableau résume la versification de chaque strophe :

[465] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 549-552.

TABLEAU II-34

	METRIQUE	**RIMES**			
Vers	**Nombre de syllabes**	**Assonances**	**Disposition des rimes**	**Alternances des rimes**	**Qualité des rimes**
1	8	*–o*	a	masculine	pauvre
2	8	*–en*	b	masculine	suffisante
3	8	*–en*	b		s
4	8	*–o*	a		
5	9	*–ia*	c	féminine	suffisante
6	9	*–ia*	c		
7	8	*–e*	d	masculine	pauvre
8	8	*–e*	d		

Le sens du poème rejoint la division bipartite de la strophe. Etudions le cheminement de chaque strophe :

Dans les quatre premiers vers de la strophe I, l'auteur s'excuse d'avance des torts qu'il aurait pu avoir envers la dame. Dans les vers 5 et 6, Pons se remet en son pouvoir. Dans les deux derniers vers, le troubadour brode sur les vers 5 et 6 en disant qu'il accepterait le bien ou le mal.

Dans la strophe II, l'auteur commence par le lieu commun de la soumission et de la prison amoureuse. Dans les vers 5 et 6, il explique pourquoi il s'est laissé emprisonner et en profite pour flatter la dame. Les deux derniers vers illustrent ces flatteries. Les flatteries de la strophe II préparent la dame à la requête de la strophe suivante.

Dans les quatre premiers vers de la strophe III, Pons récapitule les deux strophes précédentes : la clémence pour ses fautes et sa soumission envers elle. Il en profite pour demander une double récompense. Aux vers 5 et 6, le troubadour sollicite le présent qu'il préfère. Cette requête intervient au centre de la chanson, soit aux vers 21 et 22, alors que la *canso* compte quarante vers sans les *tornadas*. C'est par conséquent le moment le plus important de la *canso.* Les vers 7 et 8 de la strophe III évoquent l'accord des cœurs.

Les quatre premiers vers de la strophe IV parent à l'éventualité d'un refus. Pons demande le pardon à l'avance et fait des compliments à la dame. Dans les vers 5 et 6, il évoque sa crainte envers elle, sa loyauté et le fait qu'il ne lui

demandera rien d'autre. Dans les deux derniers vers, il lui dit qu'il l'aime et se soumet à son bon vouloir.

Les quatre premiers vers de la strophe V flattent une nouvelle fois la dame. Dans les vers 5 et 6, Pons lui dit que, sans elle, le monde entier ne lui servirait à rien. Dans les deux derniers vers le troubadour brode sur cette idée. La première *tornada* flatte une dernière fois la dame tandis que la seconde évoque le seigneur de la cour. Par l'intermédiaire de la *fin'amor*, le troubadour veut séduire par son talent le seigneur de la cour, pour, peut-être, obtenir argent et protection.

En marquant le milieu de sa *canso* par l'apogée dans le débat amoureux, Pons établit une proportion à travers ses cinq strophes. Le poème adopte le déroulement d'un discours rhétorique et chaque strophe se scinde en deux sections de quatre et quatre vers. Les vers 5 et 6 constituent un moment poétique important.

La mélodie est organisée comme le cheminement poétique. Pendant les quatre premiers vers, le mouvement cadentiel est calqué sur la disposition des rimes. La mélodie est en mode de *sol* authente du début jusqu'à la fin de la strophe musicale. Les quatre premiers vers emploient un déroulement cadentiel fermé/ouvert/ouvert/fermé. Ils empruntent le schéma des rimes (*–o*/ *–en*/ *–en*/ *–o*). Cette *dispositio* est rompue à partir du vers 5 où nous relevons l'enchaînement ouvert/fermé/fermé/fermé. Ce tableau résume les deux dispositions :

TABLEAU II-35

VERS	**CADENCES**	**DERNIER SON DU VERS**	**ASSONANCES**	***DISPOSITIO***
Vers 1	Fermée	*SOL*	*–o*	1
Vers 2	Ouverte	*LA*	*–en*	
Vers 3	Ouverte	*LA*	*–en*	
Vers 4	Fermée	*SOL*	*–o*	
Vers 5	Ouverte	*Ré*	*–ia*	2
Vers 6	Fermée	*SOL*	*–ia*	
Vers 7	Fermée	*SOL*	*–e*	
Vers 8	Fermée	*SOL*	*–e*	

Les cadences des vers 5 à 8 ne suivent plus l'agencement des rimes. Cette rupture entre les vers 1 à 4 et 5 à 8 renforce la structure strophique bipartite de quatre et quatre vers. La cadence du vers 5 est la seule à utiliser la quinte du mode, le *ré*. Le début de la seconde section mélodique est donc mis en relief par un changement dans la disposition des cadences musicales, mais également par l'utilisation de la quinte du mode. L'unicité du *ré* présente un contraste phonique audible.

L'ornementation contribue à la mise en relief de la structure bipartite. Premièrement, un contraste est donné par l'accroissement des ornementations dans la seconde section musicale. La première section compte neuf syllabes ornées contre seize dans la seconde. L'augmentation du nombre de syllabes ornées crée un rythme prosodique différent. Le contraste phonique entre les deux périodes musicales est là aussi clairement audible. Dans ce tableau, nous avons comptabilisé le nombre de syllabes ornées par vers et par section :

TABLEAU II-36

VERS	**ORNEMENTATIONS**				
	2 sons	**3 sons**	**4 sons**	**TOTAL**	
1	1	1		2	**Section I :**
2		1		1	**9 syllabes ornées**
3	2	1		3	
4	1	1	1	3	
5	3	1		4	**Section II :**
6	2	2		4	**16 syllabes ornées**
7	3	2		5	
8	2	1		3	

Deuxièmement, l'unique ornementation de quatre sons se situe au moment de la cadence conclusive à la fin de la première section (vers 4, syllabe 7) et renforce la mise en valeur de cette première section.

Les deux sections musicales présentent une courbe mélodique différente. Dans le cadre des vers, l'ambitus mélodique est restreint dans la première section musicale mais il est à son apogée dans la seconde. Le contraste phonique entre la

mélodie des vers 4 et celle des vers 5 et 6 est flagrant : le vers 4 exploite l'ambitus de quarte *SOL-do* et les vers 5 et 6 respectivement l'octave *FA-fa* et *SOL-sol*. Le point culminant de la mélodie se situe aux vers 5 et 6. En effet, pendant la seconde moitié du vers 5 et la première moitié du vers 6, nous entendons toute l'échelle du mode de *sol* authente. Le vers 5 est le seul vers présentant une cadence dans l'aigu. Le point culminant de la pièce, le *sol*, est présent une seule fois dans la mélodie : au vers 6. Le tableau II-37 résume l'évolution de l'ambitus durant la strophe musicale :

TABLEAU II-37

VERS	**NOTE LA PLUS GRAVE**	**NOTE LA PLUS AIGUE**	**AMBITUS**
1	*FA*	*ré*	sixte
2	*SOL*	*do*	quarte
3	*SOL*	*fa*	septième
4	*SOL*	*do*	quarte
5	*FA*	*fa*	octave
6	*SOL*	*sol*	octave
7	*SOL*	*ré*	quinte
8	*FA*	*ré*	sixte

La mélodie et le poème s'accordent sur l'importance donnée aux vers 5 et 6 de la strophe. La différence métrique et l'importance du sens a déjà été soulignée. Le contenu de ces deux vers constitue l'essentiel de ce que veut faire retenir l'auteur à son auditeur :

I.*vos mi ren, bella dous'amiA* *e·m part de l'autrui seingnoria*	je me remets à vous, me soustrais au pouvoir d'autrui
II.*mes, car es la genser que sia* *e mais aves de cortesia*	parce que vous êtes la plus gracieuse qui soit et celle qui a le plus de courtoisie
III.*si·m das lo joi qu'eu plus querria* *ses prejar, c'aitals compaingnia*	si vous me donnez le présent que je solliciterais le plus sans que j'aie à vous en prier ; j'aime ce type de relation
IV.*qu'ie·us tem tant qu'eu als no·us querria* *mas ses enjan e ses bausia*	car je vous crains tellement que je ne vous demanderais rien d'autre ; mais sans tromperie et sans fausseté
V.*que, si eu tot lo mon avia,* *senes vos nuill pro no·m tenriA*	car, si je possédais le monde entier, sans vous il ne me servirait à rien

Pons présente son invention mélodique dans le premier vers de la strophe. L'intégralité de la mélodie en découle. L'invention mélodique se scinde en deux parties suivant les deux hémistiches du vers. Les deux motifs sont nommés respectivement I et X. Les deux formules mélodiques prennent comme point de départ le *do*. Ce degré sert de palier à partir duquel le troubadour va monter dans l'aigu ou descendre dans le grave de l'échelle du mode de *sol* authente au fur et à mesure de la strophe musicale. Ici, le motif I se caractérise par son syllabisme. La courbe mélodique est descendante. Les variations de I prennent plusieurs chemins : une variation n'est pas forcément issue de la précédente. Le motif X se caractérise par le pentacorde *do-FA.* La courbe mélodique est ascendante. Les variations de X forment une seule chaîne : chaque variation est issue de la précédente. Etudions le déroulement de ces deux motifs qui est résumé sur l'exemple musical II-107 page 338 :

La mélodie du vers 2 est construite à partir de celle du vers 1. Elle se scinde également en deux parties en fonction des deux hémistiches du vers. La première section reprend la prosodie de I avec une mélodie syllabique. C'est la seconde et la dernière fois que nous entendrons une mélodie syllabique pendant

quatre syllabes. Nous le nommerons Ia car il a un parcours indépendant. Comme le motif I, la mélodie des syllabes 2 et 3 donnent une seconde majeure ascendante. L'intervalle est transposé à la tierce inférieure et est entouré en rouge sur l'exemple suivant :

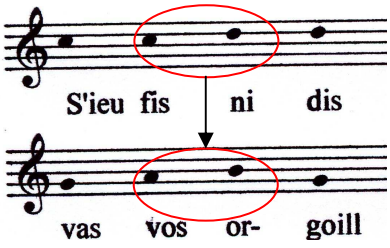
EXEMPLE MUSICAL II-95

I

Vers 1, syllabes 1 à 4

Ia

Vers 2, syllabes 1 à 4



La mélodie du second hémistiche du vers 2 est construite à partir de X. Le motif est nommé X^1. Deux syllabes sur les quatre sont reprises et sont entourées en rouge sur l'exemple II-96. La phonétique met en relief cette répétition mélodique. En effet, les syllabes 5 et 7 du vers 2 reprennent des éléments phonétiques des syllabes 5 et 6 du vers 1 : *–nui* devient *ni* et *–lla* devient *–lli* :

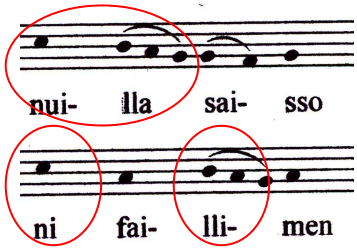
EXEMPLE MUSICAL II-96

X

Vers 1, syllabes 5 à 8

X^1

Vers 2, syllabes 5 à 8



La mélodie du vers 3 reprend des éléments entendus au vers 1 et au vers 2. La mélodie du premier hémistiche du vers 3 s'inscrit dans la continuité de I et Ia. Pons reprend de I la mélodie des quatre syllabes et insère au milieu un élément mélodique de Ia, mais transposé à la quinte supérieure et rétrogradé. Nous avons entouré en bleu et rouge les reprises mélodiques sur l'exemple suivant :

EXEMPLE MUSICAL II-97

I

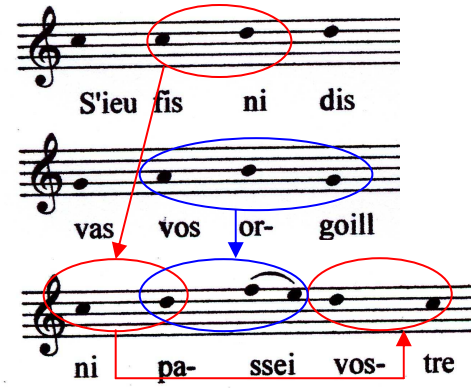
Vers 1, syllabes 1 à 4

Ia

Vers 2, syllabes 1 à 4

Ib

Vers 3, syllabes 1 à 5



La mélodie du second hémistiche du vers 3 est une variation de X^1, elle est nommée X^2. Les deux dernières syllabes sont identiques :

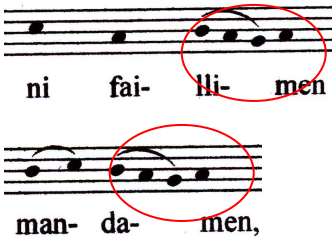
EXEMPLE MUSICAL II-98

X^1

Vers 2, syllabes 5 à 8

X^2

Vers 3, syllabes 5 à 8



La mélodie du vers 4 est une variation de X^2, nommée X^3. Etant donné qu'elle est entendue pendant tout le vers, elle est largement amplifiée. En revanche, la répétition des cellules mélodiques adopte le rythme de la prosodie qui scande le vers en trois sections de trois, trois et deux syllabes. Les trois sections sont indiquées sur l'exemple II-107 page 336. Les sections 1 et 3 reprennent la mélodie des deux dernières syllabes du vers 3. Dans la section 1, Pons effectue une amplification par diérèse. Dans la section 3, Pons effectue une contraction des deux syllabes par synérèse sur la syllabe 7. La formule est amplifiée par une épithèse (*SOL*). La section centrale du vers est une amplification de la syllabe 6 du vers 3. Nous l'avons entourée en bleu sur l'exemple II-99 page 330. La mélodie

de la syllabe 6 du vers 3 est réentendue sous la forme d'une diérèse pendant les syllabes 5 et 6 du vers 4. La syllabe 4 du vers 4 est une amplification par prosthèse de la formule. Cette seconde section aura un développement à part dans la deuxième partie de la strophe musicale. Le changement prosodique de ce vers appuyé par la disposition de répétitions motiviques permet de mettre en relief la fin de la première section musicale :

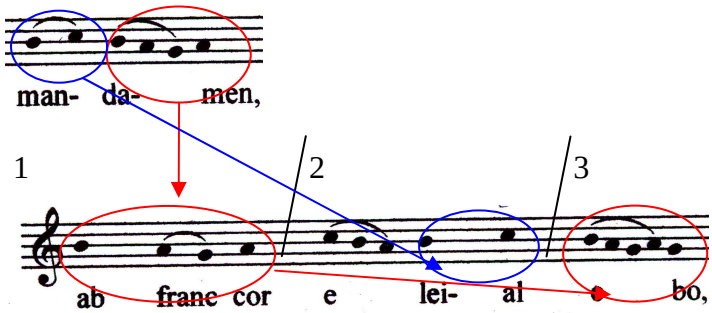
EXEMPLE MUSICAL II-99

X^2

Vers 3, syllabes 5 à 8

X^3

Vers 4



La mélodie du vers 5 commence la seconde section musicale. La première partie du vers est une variation de Ia. La disposition, la prosodie et les sons des deux premières syllabes sont identiques. Nous relevons également une concordance phonétique avec la reprise de la consonne [v] (*vas*, *vos*) :

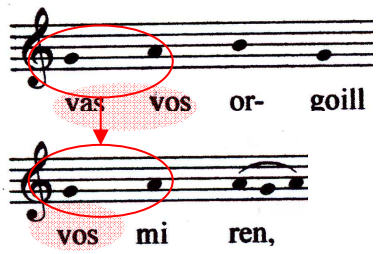
EXEMPLE MUSICAL II-100

Ia

Vers 2, syllabes 1 à 4

Ia^1

Vers 5, syllabes 1 à 3



Pendant la seconde partie du vers 5, nous relevons la première partie de l'apogée lyrique de la strophe. La mélodie est conçue à partir de Ib. Le motif nommé Ib^1 est amplifié par l'épithèse des syllabes 4 et 5 du vers 5 et une épenthèse (*mi*) sur la syllabe 7. Il est abrégé par l'apocope de la syllabe 5 du vers 3 (*do*) :

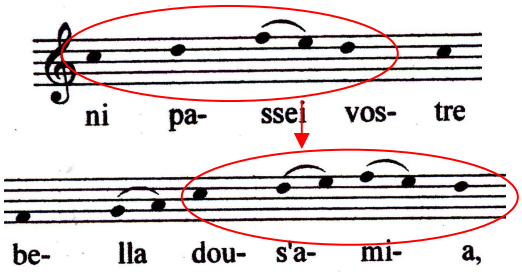
EXEMPLE MUSICAL II-101

Ib

Vers 3, syllabes 1 à 5

Ib^1

Vers 5, syllabes 4 à 9



La mélodie de premier hémistiche du vers 6 constitue la seconde partie de l'apogée mélodique de la strophe. Le motif est construit à partir de Ib^1 et est nommé Ib^2. Pons abrège la formule par la prosthèse des syllabes 5 à 7 du vers 5. La fin de Ib^1 (syllabes 7 à 9) est à l'origine de Ib^2. La prosodie est différente car le nombre de syllabes est accru : la partie du motif repris est entendue sur cinq syllabes au lieu de trois et la place des ornementations est différente. En revanche, la courbe mélodique est semblable et le seul ajout est le *sol* sur la syllabe 3 :

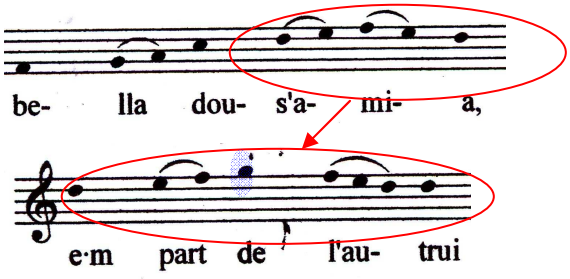
EXEMPLE MUSICAL II-102

Ib^1

Vers 5, syllabes 4 à 9

Ib^2

Vers 6, syllabes 1 à 5.

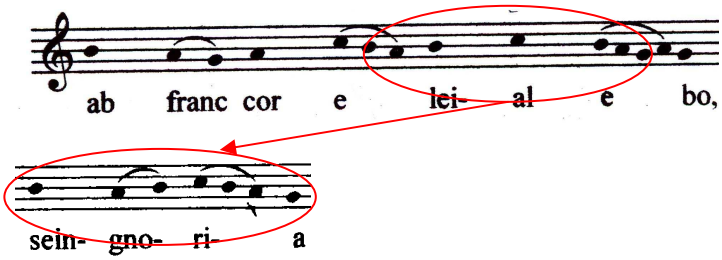


Pendant le second hémistiche du vers 6, nous entendons une variation de X^3, nommée X^4. Pons reprend une partie du motif, il fait donc une abréviation de X^3 avec une prosthèse des trois premières syllabes, une aphérèse des trois premières syllabes et une apocope de la dernière syllabe du vers 4 :

EXEMPLE MUSICAL II-103

X^3

Vers 4



Vers 6, syllabes 6 à 9

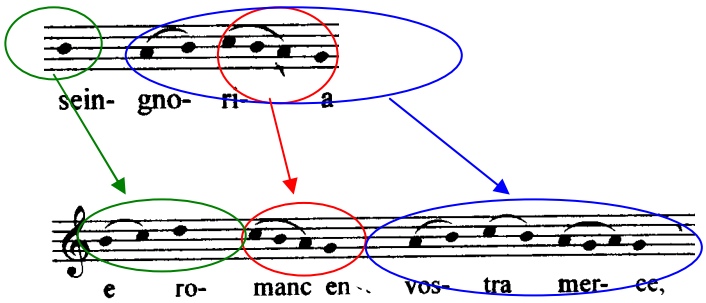
X^4

La mélodie du vers 7 est une amplification de X^4 ; elle est nommée X^5 :

EXEMPLE MUSICAL II-104

X^4

Vers 6, syllabes 6 à 9



X^5

Vers 7

La mélodie du vers 8 forme une synthèse de la strophe musicale car nous entendons une variation des deux motifs, la *dispositio* est identique au vers 1 (la variation de I suivie d'une variation de X) et le nombre de syllabes par hémistiche est identique (quatre et quatre). La première variation prend sa source dans la première section musicale (I et Ib) et la seconde dans la seconde section musicale (X^5) : il y a donc une volonté de synthétiser le déroulement de la strophe musicale. La mélodie du premier hémistiche du dernier vers est une variation de I et de Ib, elle est nommée Ic. Les cellules sont liées par leur disposition car elles sont entendues pendant le premier hémistiche du vers et par les sons *do* et *ré* entendus sur deux syllabes consécutives. Dans Ic, nous retrouvons l'enchaînement de l'intervalle de tierce avec l'intervalle de seconde, sous une forme rétrogradée,

inversée et transposée à la seconde inférieure. Nous l'avons entouré en bleu sur l'exemple II-105 :

EXEMPLE MUSICAL II-105

I

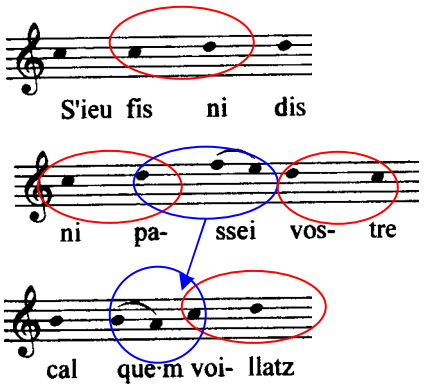
Vers 1, syllabes 1 à 4

Ib

Vers 3, syllabes 1 à 5

Ic

Vers 8, syllabes 1 à 4



La mélodie des quatre dernières syllabes du vers 8 forme une variation de X^5 nommée X^6. Les similitudes relèvent de la prosodie et de la mélodie. Le second hémistiche du vers 8 comporte le même nombre d'ornementations par syllabes que le premier hémistiche du vers 7. Cette similitude est unique dans la strophe musicale. La mélodie des syllabes 5 à 7 du vers 8 est une transposition à la tierce inférieure de celle des trois premières syllabes du vers 7 :

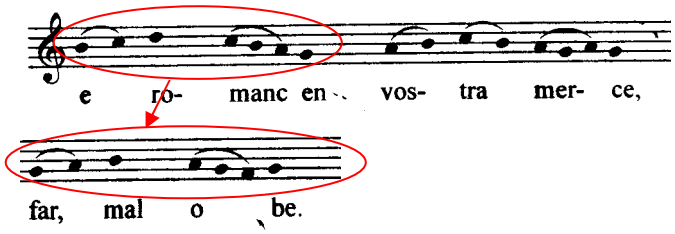
EXEMPLE MUSICAL II-106

X^5

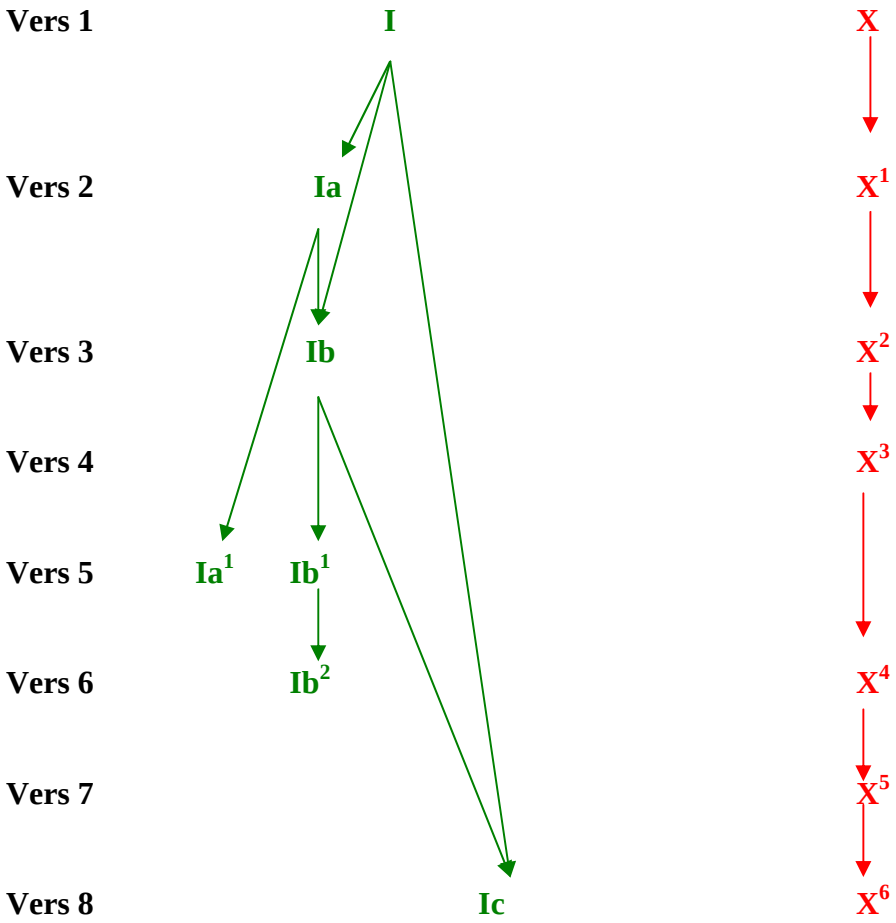
Vers 7

X^6

Vers 8, syllabes 5 à 8



L’étude de ces deux motifs permet plusieurs remarques. Premièrement, le matériel mélodique est donné pendant le vers 1 et l’intégralité de la strophe musicale en découle. Les motifs I et X sont réentendus sous la forme de variation et s’adaptent à la prosodie de la strophe I. Les variations de I forment plusieurs chaînes, contrairement à celles de X. Résumons par un schéma le parcours des deux motifs :



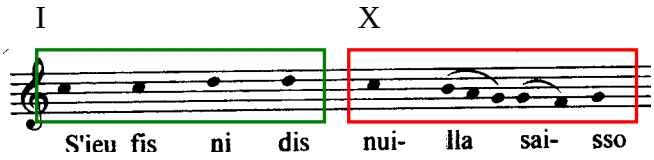
Deuxièmement, l’étude motivique montre que la strophe musicale reprend le déroulement d’un discours rhétorique dans le cadre des deux sections de quatre et quatre vers. La première section présente l’invention et un premier développement musical. La fin du premier développement est mise en relief par une variation de X pendant tout le vers 4. La seconde section musicale donne le

deuxième développement dont la fin est également mise en avant par une variation de X sur la totalité du vers 7. Pendant le dernier vers, Pons effectue la synthèse de la strophe musicale en résumant les deux développements et en reprenant la disposition du vers 1.

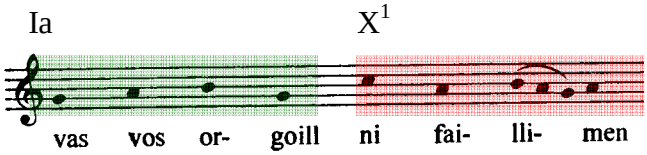
L'art de *trobar* prend ici toute son ampleur. Mots et sons convergent en une seule intention créatrice. La versification sert de cadre structurel à la mélodie qui adopte son déroulement. A partir de cette trame, Pons construit sa strophe musicale comme un discours rhétorique. La malléabilité des motifs donne au troubadour la possibilité d'adapter ses variations mélodiques aux changements prosodiques des autres strophes. Les vers 5 et 6 sont mis en relief par une accumulation des contrastes poétiques et musicaux. En créant ce marqueur sonore, le troubadour surprend l'auditeur. Le plaisir et l'émotion en sont les résultats.

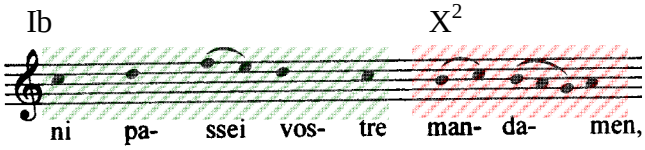
EXEMPLE MUSICAL II-107

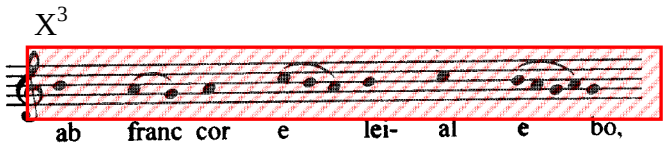
SECTION 1
Invention



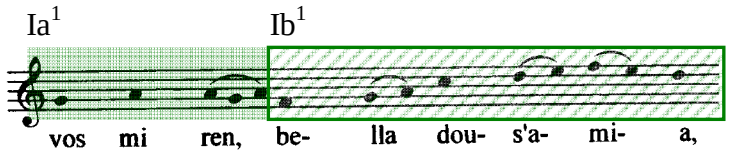
Dévellopement 1

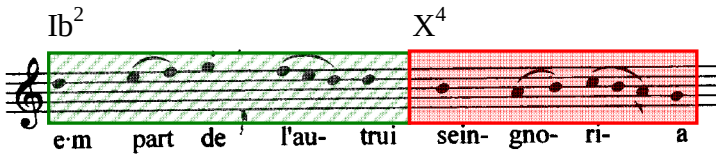


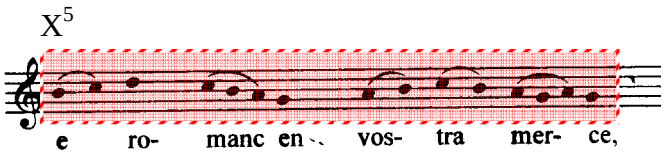




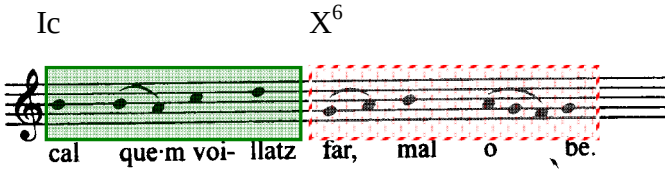
SECTION 2
Dévellopement 2







Synthèse



IV. *Us guays conortz me fai guayamen far*[466]

Cette chanson présente deux versions mélodiques. La première est issue du chansonnier X, f° 90v, la seconde du chansonnier R, f° 55v. La mélodie du manuscrit X est en moyenne une quarte au-dessus de celle du manuscrit R. Etant donné que les deux versions sont complètes, nous les étudierons toutes les deux. A notre connaissance, ces mélodies n'ont pas fait l'objet d'une étude détaillée. Toutefois, Elizabeth Aubrey a mentionné cette *canso* à plusieurs reprises dans *The Music of the Troubadours*[467]. En effet, le texte comporte la particularité d'user d'un terme et de ses dérivés étymologiques au sein de la strophe. La strophe reprend le dernier terme de la strophe précédente. Le terme est ensuite amplifié au sein d'une recherche étymologique. Nous approfondirons ce point pendant l'étude poétique. La convergence des mots et des sons est structurelle. Les deux mélodies suivent la distinction bipartite de la strophe poétique.

La forme bipartite de la strophe est mise en œuvre par la versification, le sens du texte, les cadences et les répétitions musicales. Le poème se compose de cinq strophes et d'une *tornada*. Chaque strophe possède neuf vers dont sept de dix syllabes et deux de onze syllabes (vers 5 et 7) lesquels indiquent un changement métrique. Chaque vers possède une césure entre les syllabes 4 et 5.

La disposition des éléments de la versification permet de distinguer une forme strophique bipartite. Le *rimarium* se compose de quatre rimes. Les quatre premiers vers constituent les deux premières rimes, en rimes croisées (*abab*). Les cinq derniers vers présentent les deux dernières rimes, également croisées, mais le dernier vers possède une rime redoublée (*cdcdd*). En outre, les quatre premiers vers possèdent la même voyelle [a] dans leur assonances et les cinq suivant le [e]. Nous avons trois rimes masculines et une rime féminine se trouvant dans la

[466] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 551-554.
[467] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 165, 167 et 227.

seconde section. Les rimes *a* et *c* exploitent le morphème [r] et les deux autres le [n]. Nous observons la dérivation des l'assonance au fur et à mesure de la strophe. La rime *c* se distingue des autres car elle est féminine, riche et possède le morphème [i]. Le schéma rimique est le même pour toutes les strophes, nous avons donc des *coblas unissonans*.

Le changement de section strophique est également souligné par une augmentation du mètre au vers 5 réitéré au vers 7. La seconde section se caractérise donc par une hétéromètrie mise en œuvre avec l'alternance de décasyllabes et d'heptasyllabes :

TABLEAU II-38

	METRIQUE			**RIMES**			
Vers	**Nombre syllabes**	**Césure**	**Acc. fixes**	**Assonances**	**Disp. rimes**	**Qualité**	**Alter. rimes**
1	10	4/5	10	*–ar*	a	suffisante	masculine
2	10	4/5	10	*–an*	b	suffisante	masculine
3	10	4/5	10	*–ar*	a		
4	10	4/5	10	*–an*	b		
5	**11**	4/5	**10**	***–ire***	**c**	**riche**	**féminine**
6	10	4/5	10	*–en*	d	suffisante	masculine
7	**11**	4/5	**10**	***–ire***	**c**		
8	10	4/5	10	*–en*	d		
9	10	4/5	10	*–en*	d		

Le sens du texte met en relief la forme bipartite de la strophe en quatre et cinq vers. L'argumentation de chaque strophe se fait à l'aide d'un mot dont Pons déploie l'étymologie. L'auteur utilise donc le procédé de l'anadiplose car à la fin de chaque strophe, le troubadour énonce le terme qu'il exploitera dans la strophe suivante. Cette *canso* ne comporte pas d'originalité quant aux topoi employés. C'est l'agencement du discours avec l'utilisation de l'anadiplose qui fait la particularité de ce chant. Le développement des cinq termes permet d'élaborer son discours. Ceux-ci sont significatifs de la *fin'amor* et se retrouvent dans une grande majorité de *cansos*. Leur ordre d'apparition n'est pas anodin et met en relief les étapes de la *fin'amor* (voir tableau II-40 page 341). Voici les termes exploités

dans cette *canso*, le second étant énoncé au dernier vers de la strophe et exploité dans la strophe suivante, sauf dans la strophe IV qui constitue la *tornada* :

I. *guays*/*finamen*
II. *fis*/*humilmen*
III. *s'umilitatz*/*razonamen*
IV. *razon*/*chauzimen*
V. *chauzimens* et *merces*/
VI. *guaya/fin'/humils/razos/merces/guays/fis/humils/razos/merce/merce*

Chaque terme est la conséquence du terme précédent :

II. Il est heureux car il lui appartient loyalement
III. Il est loyal donc il se remet à elle humblement
IV. Elle est humble avec un bon raisonnement
V. La raison a peu de prix sans l'indulgence

Pour les besoins de la rime, l'auteur utilise les deux mots *chauzimens* et *merce* signifiant tous deux la pitié, le fait de se mettre à la merci, de se rendre au jugement de la dame. Le lien n'est pas étymologique, mais sémantique. *Merce* ne peut pas prendre la forme d'un adverbe comme les autres termes (ex : *finamen* = loyalement), pour cette raison il utilise *chauzimen*. Dans la strophe VI, la *tornada*, Pons récapitule deux fois tous les termes de la *canso* dans leur ordre d'apparition. *Merce* est réentendu une dernière fois. Ce sont des termes clefs de la *fin'amor*. Le tableau II-39 de la page suivante résume le déroulement de tous les termes associés retrouvés dans chaque strophe :

TABLEAU II-39

Strophe I		**Strophe II**		**Strophe III**		**Strophe IV**		**Strophe V**		**Strophe VI**	
1	guays	1	*Fis*	1	*S'umilitatz*	1	*razon*	1	*Chauzimens*	1	*Guaya, fin*
	guayam		*Fis*		*Humiliar*	2	*razo*		*merce*		*humils*
2	*en*	2	*fis*	2	*humils*	3	*razos*	2	*merce*		*razos*
	guaya		*fis*		*humilmen*		*razonar*		*merce*	2	*merces*
	guay		*fin*	3	*humil*	4	*razo*		*merceyan*		*guays*
3	*guay*	3	*fi*		*humils*		*razonan*	3	*merce*	3	*fis*
	guay		*fi*	4	*humils, humilian*	5	*Razos*		*merces*		*humils*
4	*guay*		*afinar*		*humil*		*razo*	4	*merce*		*razos, merce*
	guaya	4	*fis*	5	*humils*	6	*razos*		*merce*	4	*merce*
5	*guay*		*fin*		*humil*		*razonamen*		*merceyan*		
	guay		*fis*	6	*humils*	7	*razos*	5	*merces*	5	
6	*guay*	5	*fis*		*humils*		*razos*		*merces*		
	guay		*fis*	7	*humil*	8	*razos*	6	*merces*		
	guay		*fis*		*humils*		*razos*	7	*merce*		
7	*guay*	6	*s'afin*	8	*humil*		*razos*		*merce*		
	guaya	7	*afinatz*		*humil*	9	*razos*	8	*merce*		
	guay		*fin*	9	*razonamen*		*chauzimen*	9	*merces*		
8	*guay*	8	*fis*								
	guays		*fizels*								
	guay	9	*fis*								
	guay		*humilm*								
9	*guay*		*en*								
	guays										
	finamen										

TABLEAU II-40

Strophes	**Sections**	**Terme de base pour l'*interpretatio***	**Sens poétique**
I	**1**	*guay*	Il est gai, l'amour le rend heureux.
	2		Elle est gaie.
II	**1**	*fin/fis*	Il est loyal s'est affiné grâce à elle.
	2		Elle a un désir loyal.
III	**1**	*humil*	Il est humble.
	2		Elle est humble.
IV	**1**	*razo*	La raison le détruit.
	2		La raison l'empêche de se donner à lui.
V	**1**	*merce*	Il demande la grâce.
	2		Rôle et de la grâce
VI			Dans la *tornada*, Pons fait la synthèse de son chante en reprenant les cinq termes.

La *canso* est construite comme un discours rhétorique : elle en reprend le déroulement (introduction, thèse, antithèse, synthèse) et des procédés (*amplicatio* par *interpretatio*, anadiplose). La chanson de Pons a l'objectif de convaincre la dame de donner ses faveurs. Les trois premières strophes mettent en avant trois qualités courtoises de l'amant et de la dame. Les qualités exposées – la gaieté, la loyauté et l'humilité – sont également associées à la dame. Le troubadour flatte la dame dans l'objectif de se démarquer par son originalité. Le ton change à partir de la strophe IV en adoptant le fonctionnement du contre-argument : la raison est le sentiment en contradiction avec l'amour. La strophe V pose la requête : il demande la *merces* conditionnée par la raison. Le troubadour associe la raison de la dame avec sa *merces*. A ce point de la *canso*, il veut convaincre la dame de la nécessaire fusion de ces deux sentiments. Ceci rentre dans l'objectif du troubadour : convaincre la dame afin de la faire « céder ». En associant ces deux sentiments, la *razon* et la *merces*, Pons espère arriver à ses fins. La strophe VI conclut le discours avec le rappel des cinq éléments essentiels et en soulignant l'amélioration du poète. Le poème démontre une haute préoccupation structurelle de la part du troubadour. Pons ne veut pas être raisonnable contrairement à la *domna*.

L'agencement de la *tornada* (strophe VI) laisse sous-entendre une structure strophique bipartite de quatre et cinq vers. En effet, elle emprunte le *rimarium* des cinq derniers vers des strophes I à V. Pons résume l'intérêt de la *canso* en insistant sur les cinq termes développés dans les cinq strophes de la chanson. Récapituler dans l'ordre d'apparition les cinq termes exposés à tour de rôle dans chacune des strophes constitue peut-être un moyen mnémotechnique. Pons pourrait ainsi se rappeler l'enchaînement des arguments de chaque strophe. L'auteur façonne ainsi une péroraison efficace en lui donnant la forme d'une strette. Ce « mémo » serait par conséquent la base d'une remémoration du discours. Cette stratégie rhétorique met également en valeur la *tornada* qui constitue ainsi une synthèse de son chant. Par ce procédé, le troubadour attire l'attention de l'auditeur sur ce qu'il doit retenir de sa chanson :

Guaya domna, fin[’], humils, escondire *no·m pot razos, si merces no·y dissen ;* *mas ieu fora guays, fis, humils, s’a dire* *en fos razos ; pero merce aten,* *e per merce esper ric joy jauzen*	Gaie dame, loyale et humble, la raison ne peut me justifier, si la grâce n’y condescend ; mais j’aurais été gai, loyal et humble, s’il n’y avait pas eu la raison ; mais j’attends la grâce et par la grâce, j’espère la jouissance d’une précieuse joie.

Le chiffre cinq est mis en relief par l’exposition de cinq sentiments de la *fin’amor*. Dans l’étude d’*Atressi cum la candela* de Peire Raimon de Tolosa, nous avions remarqué le rôle du chiffre cinq dans l’agencement de la métrique et de la versification. Ce chiffre nuptial rassemblant le paire et l’impaire (2+3), l’homme et la femme, permet l’assimilation des sentiments de l’amant avec ceux de la dame à travers la symbolique du chiffre. La valeur symbolique du chiffre cinq intensifie les propos de son discours.

Les deux mélodies rejoignent le fonctionnement bipartite de la strophe. Nous les étudierons successivement. La version du chansonnier X, f° 90v est en mode de *fa* authente. Le *SIb* et le déroulement cadentiel permet d’appuyer le mode de *fa*. Nous relevons deux sons de l’échelle permettant la position fermée de la cadence : *fa* et *FA*. Pons commence avec la finale *fa* aux vers 1 et 3 et poursuit avec le *FA* aux vers 5 et 9. Le changement de la finale *fa* en la finale *FA* contribue en la mise en relief de la structure bipartite de 4 et 5 vers. L’alternance des cadences ouvertes et fermées est abandonnée dans la seconde partie de la strophe musicale :

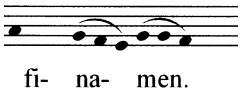
TABLEAU II-41

VERS	POSITION	DERNIERE NOTE DU VERS
1	fermée	*fa*
2	ouverte	*do*
3	fermée	*fa*
4	ouverte	*mi*
5	fermée	*FA*
6	ouverte	*do*
7	ouverte	*SI*
8	ouverte	*SOL*
9	fermée	*FA*

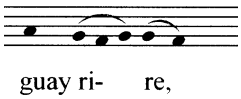
Les cadences fermées n'ont pas toutes la même intensité. La plus intense est celle de la fin de la mélodie. Elle dure le temps de trois syllabes et présente sept sons. La présence de la sous-tonique dans la courbe musicale renforce le processus cadentiel. Voici les quatre cadences fermées ordonnées selon leur intensité :

EXEMPLE MUSICAL II-108

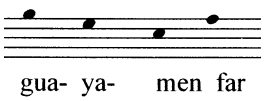
Cadence fermée du vers 9



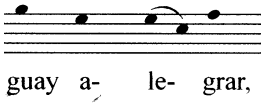
Cadence fermée du vers 5



Cadence fermée du vers 1



Cadence fermée du vers 3



Pour la mélodie du chansonnier X, la répétition contribue au contraste entre les deux sections. La mélodie des deux premières syllabes des vers 1 à 4 est identique (*fa fa*). La suppression de cette répétition à partir du vers 5 rend audible le changement de partie et crée une surprise sonore.

Elizabeth Aubrey donne la qualification de AAB pour cette mélodie avec une sous-structure ABAB'CDEFG[468]. Elle propose la distinction tripartite suivante :

A : vers 1 et 2

A : vers 3 et 4

B : vers 5 à 9

Les éléments poétiques et musicaux étudiés précédemment ne suivent pas le fonctionnement d'une structure tripartite. Les vers 1 et 2 fonctionnent respectivement avec les vers 2 et 4 malgré quelques modifications. La mélodie des cinq derniers vers change de disposition musicale. Par conséquent, les quatre premiers vers forment une entité musicale et les vers 5 à 9 une seconde entité.

La mélodie reprend les principes d'un discours rhétorique : la courbe et les répétitions musicales marquent une progression dans la strophe musicale. Au fur et à mesure, le nombre d'ornementation augmente tandis que le nombre d'intervalles disjoints diminue. L'ornementation joue un rôle dans la disposition mélodique. En effet, la mélodie commence au vers 1 dans un style totalement syllabique. Le vers 2 laisse apparaître la première ornementation de deux sons sur la dernière syllabe. Puis, le vers 3 compte deux ornementations de deux sons (syllabes 4 et 9). Enfin, nous voyons apparaître lors du vers 4 les deux premières ornementations à trois sons (syllabes 4 et 7) avec une de deux sons (syllabes 9). L'apparition des mélismes est donc ordonnée car nous relevons un accroissement du nombre de notes au sein du vers, le plus orné étant le neuvième. Dans les quatre premiers vers, les ornementations sont isolées. A partir du vers 5, elles

[468] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 165.

peuvent s’enchaîner (par exemple : vers 5, syllabes 10 et 11). Le tableau II-42 représente les syllabes ornées dans les vers :

TABLEAU II-42

	Vers 1	Vers 2	Vers 3	Vers 4	Vers 5	Vers 6	Vers 7	Vers 8	Vers 9
2 sons	**0**	**1**	**2**	**1**	**1**	**0**	**0**	**0**	**1**
3 sons	**0**	**0**		**2**	**0**	**0**	**0**	**1**	**1**
4 sons (2+2 sons)						**1**			
5 sons (3+2 sons)					**1**	**1**	**1**	**1**	**0**
6 sons (3+3 sons)									**1**
TOTAL	**0**	**1**	**2**	**3**	**3**	**3**	**2**	**3**	**4**

La courbe mélodique présente de nombreux intervalles disjoints dans les quatre premiers vers contrairement aux cinq derniers. Tout en marquant une évolution dans la strophe musicale, la répartition des intervalles disjoints contribue au changement du caractère mélodique entre les vers 1 à 4 et 5 à 9. Ce tableau résume le nombre d'intervalles disjoints par vers :

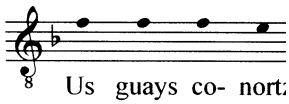
TABLEAU II-43

VERS	**NOMBRE D'INTERVALLES DISJOINTS**	**INTERVALLES**
1	3	2 tierces 1 quarte
2	4	4 tierces
3	3	2 tierces 1 quarte
4	4	3 tierces 1 sixte
5	2	2 tierces
6	1	1 tierce
7	0	
8	0	
9	2	1 tierce 1 sixte

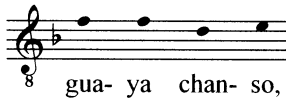
Les répétitions motiviques permettent une progression musicale. Ainsi, la répétition s'insère dans la logique du texte : la progression du sens et de la déclinaison du mot. Le vers 1 se compose de deux hémistiches de quatre et six syllabes. La courbe mélodique des premiers hémistiches des quatre premiers vers placent le mode de *fa* tandis que celle des seconds hémistiches exploite le haut ou le bas de l'échelle. Le troubadour use ensuite de la transposition pour varier son discours dans les vers 2 et 4. La mélodie du premier hémistiche des quatre premiers vers est fondée sur la même courbe mélodique. La mélodie du premier hémistiche des vers 2, 3, 4 présente trois variations successives de celle du premier hémistiche du vers 1. I et ses trois variations forment une chaîne :

EXEMPLE MUSICAL II-109

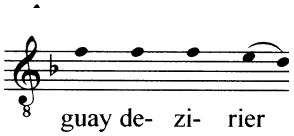
Vers 1, syllabe 1 à 4
I



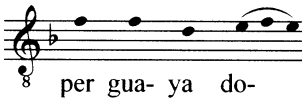
Vers 2, syllabe 1 à 4
Ia



Vers 3, syllabe 1 à 4
I^1



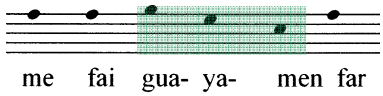
Vers 4, syllabe 1 à 4
Ia^1



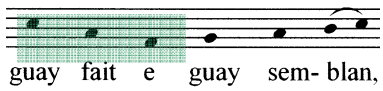
Le troubadour exploite les deux parties de l'échelle du mode de *fa* d'une manière organisée. Le second hémistiche des vers musicaux 1 et 3 restent dans l'aigu du mode (ambitus *do-SOL*) tandis que celui des vers musicaux 2 et 4 partent dans le grave (ambitus *FA-do*). Les chaînes de deux tierces descendantes sont coloriées en vert sur l'exemple II-110 de la page suivante, nous les retrouvons dans les quatre vers. Dans les vers 3 et 4 elles subissent les micro-changements. La place du demi-ton est la même, l'effet musical est donc identique. Par conséquent, le principe de composition est ordonné dès le premier vers. Voici le second hémistiche des quatre premiers vers :

EXEMPLE MUSICAL II-110

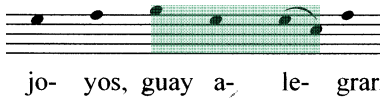
Vers 1
Syllabe 5 à 10



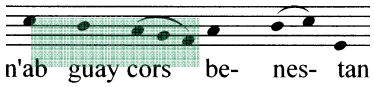
Vers 2
Syllabe 5 à 10



Vers 3
Syllabe 5 à 10



Vers 4
Syllabe 5 à 10



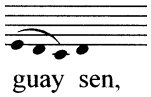
La mélodie des vers 5 à 9 suit un tout autre fonctionnement par rapport à celui des quatre premiers vers. Elle use de l'échelle du mode de *fa* et s'organise autour de la reprise d'un élément mélodique antérieur. La mélodie du vers 5 reprend le dernier son du vers 4 (*MI*) et le mouvement de la courbe en sens inverse avec des variations. Le mouvement de la courbe prime sur la fixité des sons. Une partie du second hémistiche est reprise dans le premier hémistiche du vers suivant. Ce processus est illustré sur l'exemple musical II-114 la page 357. Les quatre couleurs correspondent aux quatre reprises des éléments antérieurs. Le vers final, le vers 9, ne suit pas ce fonctionnement et ne reprend pas directement le second hémistiche du vers 8.

Cette étude nous amène à deux conclusions principales. Premièrement, à partir d'une idée musicale entendue pendant le premier vers, le troubadour fonde sa strophe musicale en la chargeant d'une progression qui suit la structure bipartite de la strophe. Deuxièmement, le troubadour se base sur la découpe des deux hémistiches du vers pour structurer sa mélodie.

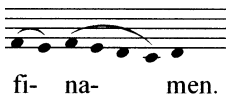
La seconde version mélodique, celle du chansonnier R, f° 55v, observe un déroulement structurel analogue à la première version. En revanche, la courbe mélodique se situe en moyenne une quinte en-dessous. L'ambitus est circonscrit dans l'octave *DO-do* au lieu de *MI-sol*. Le mode employé est le mode de *ré* authente. Ceci est confirmé par la cadence finale en position fermée sur *RE*. Contrairement à la première version, il n'y a pas de régularité cadentielle ouverte/fermée dans les quatre premières phrases. Nous relevons seulement deux cadences fermées à la fin des deux derniers vers de la *canso*. Celle du vers 9 est plus intense car elle présente sept sons sur trois syllabes contre quatre sons sur deux syllabes pour celle du vers 8 :

EXEMPLE MUSICAL II-111

Cadence fermée du vers 8



Cadence fermée du vers 9



Les mélismes ne semblent pas jouer un rôle dans l'organisation structurelle. Les ornements n'apparaissent pas progressivement. En revanche, le nombre d'intervalles disjoints est plus important dans les quatre premiers vers que dans les cinq derniers. Néanmoins, la différentiation par les intervalles conjoints entre les quatre premiers vers et les cinq derniers est moins perceptible que dans la première version mélodique :

TABLEAU II-44

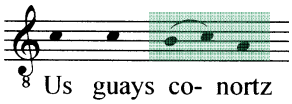
VERS	NOMBRE D'INTERVALLES DISJOINTS	INTERVALLES
1	4	4 tierces
2	4	3 tierces 1 quarte
3	4	4 tierces
4	3	2 tierces 1 quarte
5	2	2 tierces
6	1	1 tierce
7	3	3 tierces
8	2	2 tierces
9	3	2 tierces 1 sixte

Elizabeth Aubrey qualifie cette mélodie de la même façon que la première version, soit AAB. En effet, nous constatons que les vers 1 et 2 sont réentendus aux vers 3 et 4. Les répétitions comportent également des micro-changements. Les cinq derniers vers rompent la constante installée par les quatre premiers vers en ne faisant pas réentendre de répétition. La fracture dans l'agencement des reprises mélodiques de vers permet la distinction bipartite de la strophe musicale en 4 et 5 vers.

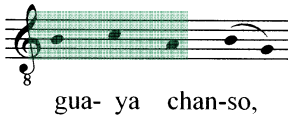
La construction mélodique s'effectue selon la distinction des deux hémistiches du vers. Les quatre premiers vers comportent un premier hémistiche avec un même noyau mélodique. Nous relevons un nouveau point commun avec la première version. Voici les premiers hémistiches des quatre premiers vers :

EXEMPLE MUSICAL II-112

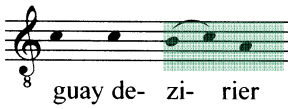
Vers 1
Syllabe 1 à 4



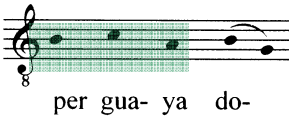
Vers 2
Syllabe 1 à 4



Vers 3
Syllabe 1 à 4



Vers 4
Syllabe 1 à 4

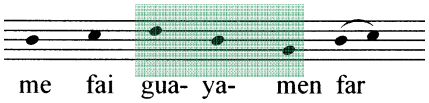


Le premier hémistiche des quatre premiers vers est fondé sur le même motif mélodique. Nous avons colorié en vert l'enchaînement mélodique commun aux quatre hémistiches. Le début des vers 1 et 2 sont rigoureusement identiques à celui des vers 3 et 4. Etant donné que cette version mélodique se situe une quinte inférieure à la première version, la répétition du *fa* dans la première version devrait donner une répétition du *do* dans cette version. Cette récurrence est absente et distingue les deux mélodies.

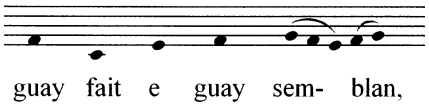
D'une manière identique à la première mélodie, le second hémistiche des vers 1 et 3 suit le haut de l'échelle (*SOL-ré*) et les vers 2 et 4 le bas de l'échelle (*SOL-do*). Voici les seconds hémistiches des quatre premiers vers :

EXEMPLE MUSICAL II-113

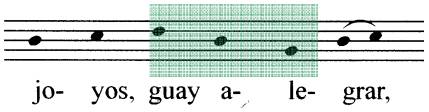
Vers 1
Syllabe 5 à 10



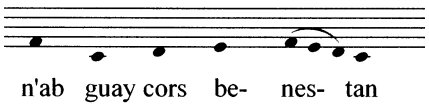
Vers 2
Syllabe 5 à 10



Vers 3
Syllabe 5 à 10



Vers 4
Syllabe 5 à 10



Dans la première version, la mélodie du vers 2 reprenait l'enchaînement des deux tierces entendu dans le vers mais transposé à quinte inférieure (voir exemple II-110 page 350). Or, nous ne trouvons pas cette caractéristique musicale entre les vers 1 et 2. Nous avons colorié les deux chaînes de tierces sur l'exemple musical II-113.

La seconde partie de la strophe mélodique n'observe pas le même fonctionnement que dans la première version mélodique. En effet, nous observons une seule répétition du second hémistiche au vers suivant au lieu de quatre dans la première version. Celle-ci est indiquée sur l'exemple musical II-115 page 358. Cette seconde version mélodique ne fait pas de cette répétition un principe de composition permettant de mettre en forme une seconde section. La mélodie de cinq derniers vers est davantage une variation sur l'échelle modale de *ré* authente.

Si nous étudions les deux mélodies simultanément, nous apercevons deux courbes mélodiques très proches l'une de l'autre. Nous le voyons sur l'exemple musical II-116 page 359. Malgré un mode différent imposant un ambitus plus grave, la seconde version mélodique emprunte, à de nombreuses reprises, la courbe de la version plus aiguë. Nous avons superposé les deux mélodies et souligné d'une flèche rouge les courbes ascendantes et d'une flèche bleue les courbes descendantes lorsque les deux mélodies correspondent. Nous n'avons pas

mis de flèches pour les vers 3 et 4 car ils possèdent la même mélodie que les vers 1 et 2.

L'exemple musical II-116 page 359 laisse entrevoir que les vers musicaux des deux versions comportent un morceau de leur courbe mélodique en commun. Ce dernier élément se rajoute aux autres pour appuyer le fait qu'une des deux mélodies est issue de l'autre. Or, il parait impossible de savoir laquelle. Le tableau II-45 donne les ressemblances et les discordances entre les deux mélodies :

TABLEAU II-45

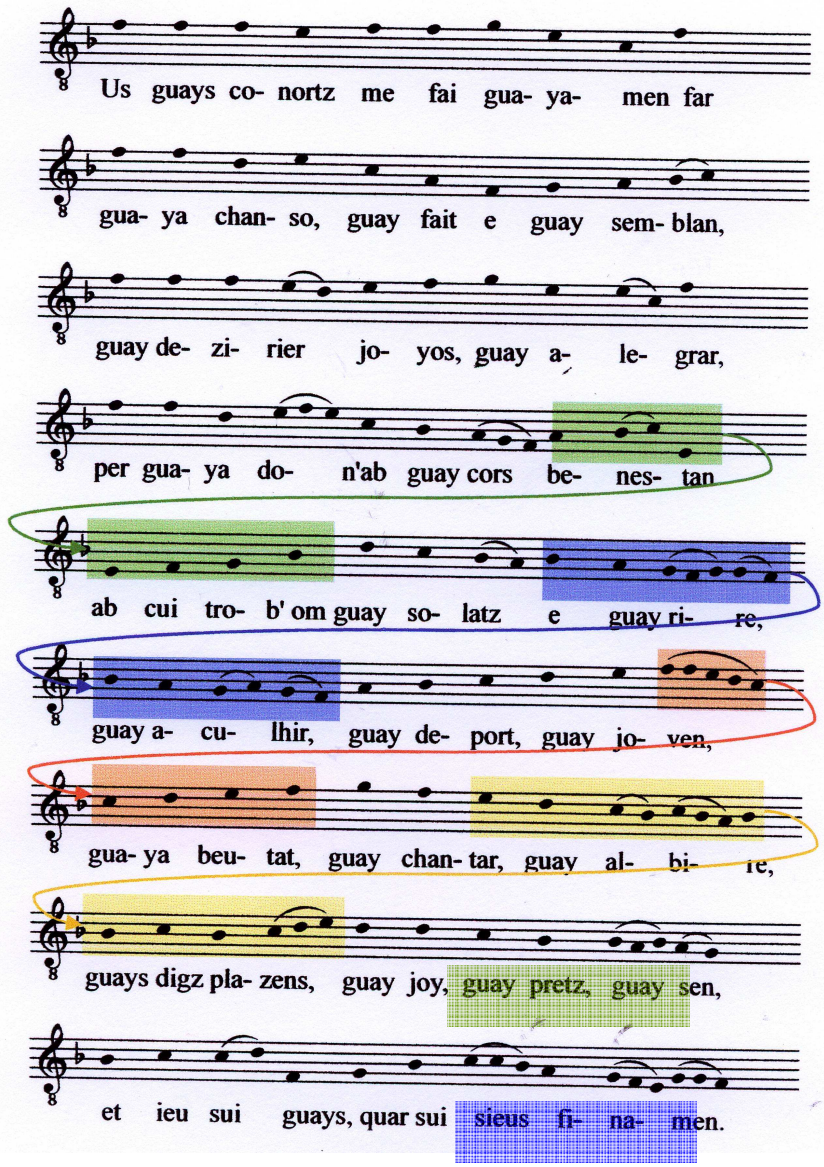
RESSEMBLANCES	**DISCORDANCES**
Répétition des vers 1 et 2 aux vers 3 et 4.	Elles n'ont pas la même échelle modale.
Les 5 à 9 ne présentent pas de répétition intégrale d'un vers.	Il n'y a pas d'apparition ordonnée des mélismes dans la version en mode de *ré*.
Un nombre plus important d'intervalle disjoint lors des 1 à 4 vis-à-vis des vers 5 à 9.	Il n'y a quasiment pas de micro-changement dans la répétition des vers 3 et 4 dans la seconde version.
Une grande partie de la courbe mélodique est identique à une échelle différente.	La version 2 ne présente pas d'organisation fondée sur la répétition de l'hémistiche précédent dans les 5 à 9.
Distinction bipartite de 4 et 5 vers.	La version 2 ne présente pas de régularité cadentielle contrairement à la version 1.

La seconde version présente par conséquent moins de qualificatifs structurels que la première. Il y a donc un plus grand souci formel dans la version 1.

Pour conclure cette étude, nous pouvons dire que les rapports entre les mots et les sons relèvent de la structure et de la progression musico-poétique. A partir d'une trame bipartite mise en valeur par la courbe musicale et la répétition de vers musicaux, Pons établit une progression en construisant son discours à partir de l'idée musicale présente dans le vers 1. Les deux mélodies rejoignent ce fonctionnement. Ainsi, la mélodie rejoint la progression des paroles qui est établie à l'échelle de la chanson.

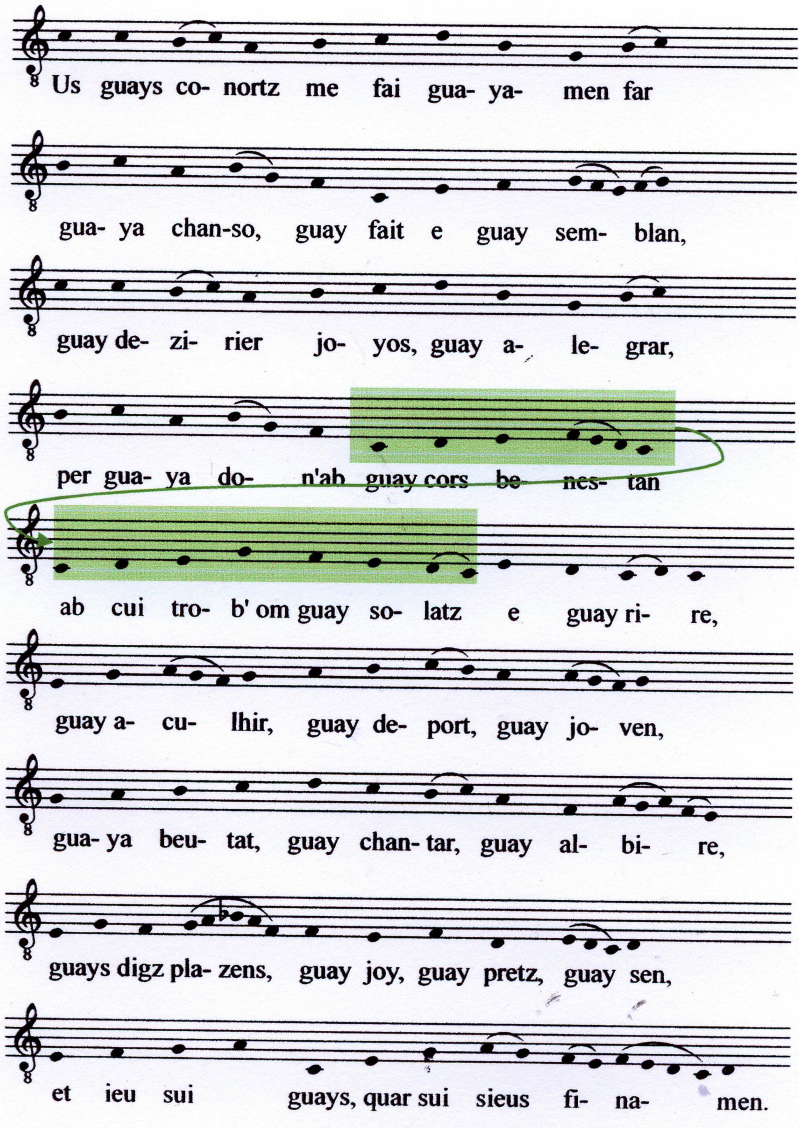
EXEMPLE MUSICAL II-114

X, f° 90v :



EXEMPLE MUSICAL II-115

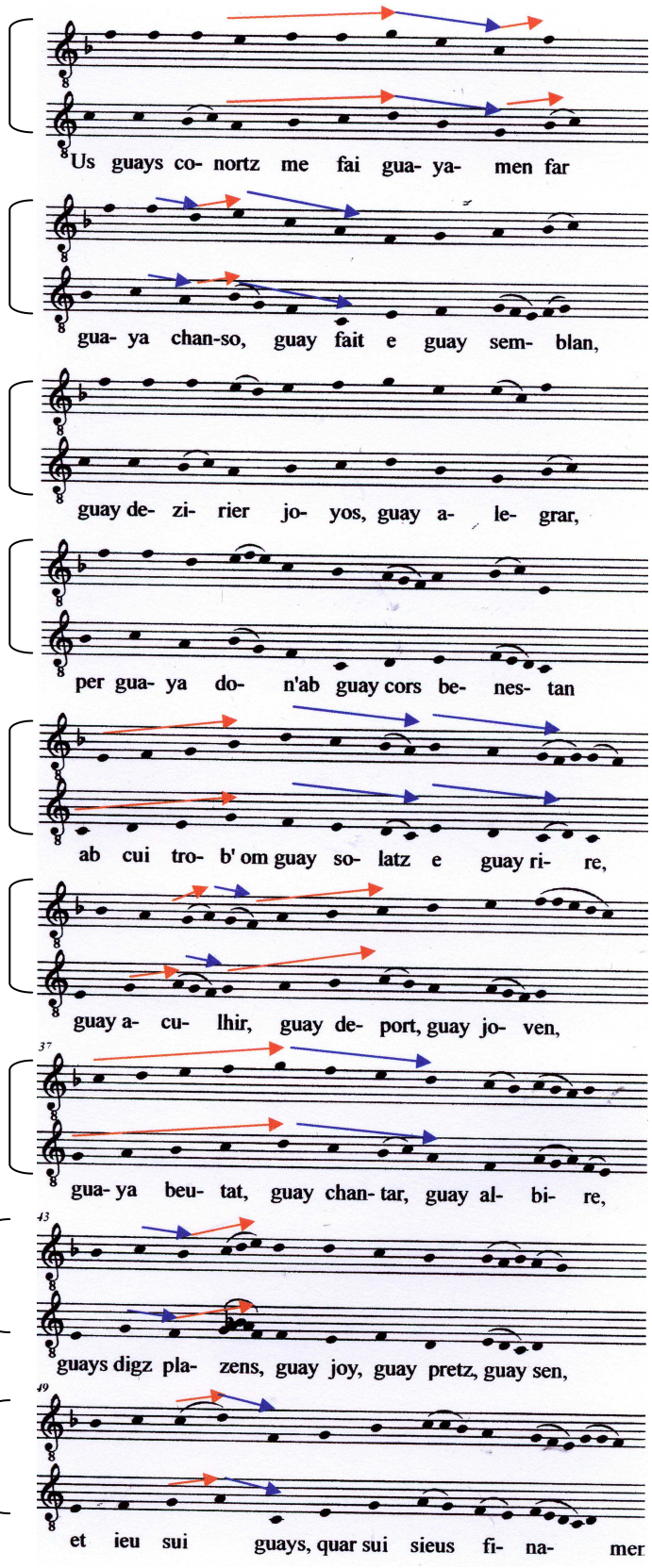
R, f° 55v :



EXEMPLE MUSICAL II-116

X, f°90v

R, f°55v



Chapitre 10

ALBERTET (DE SESTARO)

Sur les vingt chansons que Pillet et Cartens accréditent au troubadour Albertet de Sestaron (…1194-1221…), seules trois sont avec leur mélodie :

Ha' mi non fai chantar foille ni flors (P. C. 16,5a)	Chansonnier W f°204
En mon cor ai tal amor encubida (P. C. 16,14)	Chansonnier W f°203
Mos corages mes chamaz (P. C. 16,17a)	Chansonnier X f°91

Les sources concernant Albertet sont rares. Les deux principales éditions de ses chansons sont anciennes. Celle de Boutière[478] est introuvable et celle de Appel[479] ne donne pas de traduction. A notre connaissance, ses mélodies n'ont pas fait l'objet d'une étude particulière. Elizabeth Aubrey mentionne Albertet dans son ouvrage *The Music of the Troubadours*[480]. Nous en étudierons les remarques au fur et mesure de l'étude des trois chansons. Sa *vida* met l'accent sur le fait qu'il savait composer de bonnes mélodies. En revanche, elle dénonce la pauvreté de ses textes. Voici sa *vida* :

> « *Albertet si fo de Gapenses, fils d'un joglar qe ac nom N'Asar, que fon trobaire e fez de bonas cansonetas. Et Albertez si fez assatz de cansos, que aguen bons sons e motz de pauca valensa.*
>
> *Ben fo gravitz pres e loing per los bons sons qu'el fasia, e ben fo bons joglars en cort e plasentiers de solatz entre la gen. Et estet lonc temps en Aurenga, e venc rics. E pois s'en anet a Sistaron estar, e lai el definet*[481]. »

[478] Jean Boutière, *Les poésie du troubadour Albertet*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1937, 129 p.
[479] Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig, Reisland, 1892, 354 p.
[480] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 326, p. 165, 226-227, 232 et 257.
[481] Edition et traduction de Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, p. 508-509 : « Albertet fut un Gapençais, fils d'un jongleur qui eut nom Asar, fut troubadour et composa de bonnes chansonnettes. Albertet fit aussi beaucoup de chansons, qui eurent de bonnes mélodies et des paroles de faible valeur.
Il fut bien accueilli, près et loin, pour les bonnes mélodies qu'il faisait ; ce fut un fort bon jongleur de cour, et d'agréable compagnie dans la société. Il résida longtemps à Orange et devint riche. Puis, il alla demeurer à Sisteron ; et c'est là qu'il mourut. »

I. *Ha' me non fai chantar foille ni flor*[482]

Dans le manuscrit W, la mélodie est donnée avec seulement la première strophe du poème[483]. L'édition de Appel présente uniquement la strophe I[484]. Etant donné l'inaccessibilité des éditions d'Albertet, cette étude portera uniquement sur la strophe du chansonnier W.

Le poème et la mélodie présentent la même architecture. Les quatre premiers vers forment une entité et les cinq derniers une autre entité. Le procédé de la *dispositio* permet entre autre de les distinguer. Au centre de la strophe, le vers 5 prend la forme d'une transition entre les deux sections. La mélodie est construite comme un discours rhétorique : l'*inventio* circonscrite dans le vers 1 est à l'origine de toute la strophe musicale. Par les procédés rhétoriques de l'*amplificatio* et de l'*abreviatio*, Albertet varie son discours mélodique.

La construction grammaticale, le vocabulaire et le sens du texte se rejoignent dans une division bipartite de la strophe de quatre et cinq vers. La versification des quatre premiers vers présente une première disposition avec deux rimes croisées et quatre décasyllabes. Celle-ci est rompue à partir du vers 5 qui présente une rime redoublée en *–ai*. Les quatre derniers vers donnent une seconde disposition avec deux rimes embrassées. La rime enrichie d'assonance *–aire* est entendue à la fin des deux heptasyllabes de la strophe :

[482] Pour la mélodie, le texte et la traduction voir p. 558-559.
[483] Le chansonnier W dit le *Manuscrit du Roi*, Bibliothèque nationale de France, français 844, f° 204r.
[484] Carl Appel, *op. cit.*, p. 325.

TABLEAU II-46

Vers	Nombre de syllabes	Assonances	Disposition des rimes	Alternance des rimes	Qualité des rimes	*Dispositio*
1	10	–or	a	masculine	*suffisante*	*Dispositio* 1
2	10	–ai	b	masculine	*suffisante*	
3	10	*–ors*	a			
4	10	*–ai*	b			
5	10	–ai	b			
6	11	*–aire*	c	féminine	enrichie	*Dispositio* 2
7	10	*–er*	d	masculine	suffisante	
8	10	*–er*	d			
9	11	*–aire*	c			

Les quatre premiers vers forment une entité. Dans les deux premiers vers, Albertet use du topos de la reverdie pour dire que ce n'est pas le renouveau qui le fait chanter. Avec la conjonction de coordination *mais* au début du vers 3, il indique la dame comme l'inspiratrice de sa chanson a contrario du printemps. Les quatre premiers vers se scindent donc en deux sous-sections de deux et deux vers. Le contenu poétique du vers 5 est en opposition avec celui du vers 1. Le premier vers exprime une idée négative, tandis que le vers 5 reprend les termes du vers 1 mais d'une manière positive :

Vers 1 *A me non fai chantar foille ni flor,*
Vers 5 *mi fai chantar lou preis que de li nai,*

En outre, le vers central donne la *razo* de son chant : le prix qui lui vient d'elle le fait chanter. Ce vers prend la forme d'une transition entre deux parties de la strophe assez indépendantes l'une de l'autre.

Les quatre derniers vers forment une autre entité poétique et se scindent en deux phrases causales de deux et deux vers mises en relief par la conjonction de coordination *car*. Dans les vers 6 et 7, Albertet donne les conséquences du prix qu'il a reçu d'elle : faire une chanson et lui donner du plaisir. Dans les deux derniers vers, le troubadour justifie l'existence de la chanson par la volonté de la dame car il exécute ses désirs. Le dernier vers servent de prétexte à la flatterie. Ce tableau résume le cheminement poétique :

TABLEAU II-47

I	1	*Ha' me non fai chantar foille ni flor,*	Introduction
		ni chanz dauzel, ni louseignol en mai,	
	2	***mais** la meilleur de toutes les meillors,*	L'inspiration de son chant (joy)
		et la gensors de la gensor queu sai,	
II		*mi fai chantar lou preis que de li nai,*	*Razo* de son chant (transition)
	1	***car** per fon prens deire ben chancon faire,*	Conséquences de la chanson
		li ferai eu pot li ven a plaiser,	
	2	***car** ren non fai fors que tou son voler,*	Soumission envers la dame
		tant es vaillanz et fag et de bon aire[485]*.*	

Ce ne sont ni la feuille ni la fleur qui me font chanter, ni le chant de l'oiseau, ni le rossignol en mai,
mais la meilleure des meilleures qui est la plus belle d'entre les belles que je connaisse
me fait chanter le prix qui me vient d'elle,
ainsi je vais faire une chanson pour sa prière, et je la ferai pour lui donner du plaisir
car je ne fais rien qui ne soit pas sa volonté tant elle est vaillante, bien faite et de haut lieu[486].

[485] Le texte est une transcription issue du manuscrit W dit *Le manuscrit du Roi*, Bibliothèque nationale de France, français 844, f° 204r.
[486] La traduction est issue de Ismaël Fernandez de la Cuesta (éd.), *Las Cançons dels Trobadors*, Toulouse, Institut d'Etudes Occitanes de Toulouse, 1980, p. 519.

L'étude du cheminement poétique permet de distinguer une haute architecture strophique. La modalité, les cadences, la courbe musicale, la disposition des répétitions rejoignent la forme bipartite de quatre et cinq vers avec une division interne des parties. La progression est illustrée par un changement de mode. La mélodie commence en mode de *fa* authente et se termine en mode *sol* authente. L'apparition du *MIb* à la fin du vers 8 capte l'attention pour le vers final. L'exemple musical II-117 page 367 montre le cheminement modal de cette chanson.

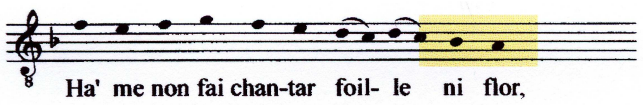
Elizabeth Aubrey a souligné l'utilisation des deux modes dans cette mélodie[487]. Selon elle, le *mib* de la fin du vers 8 serait en correspondance avec l'utilisation du *SIb* au moment des cadences sur *LA*[488]. Par conséquent, la transposition du mouvement mélodique *SIb LA* en *mib ré* au moment de la cadence pourrait souligner le changement modal. L'enchainement mélodique *LA do ré fa* entendu au début du vers 5 est caractéristique du mode *sol* authente. La mélodie du vers 5 adopte également le rôle de transition modale entre l'échelle de *fa* et celle de *sol*. Les cadences fermées de la fin du vers 7 et de la fin de la strophe sur la finale *SOL* justifient le mode de *sol*. La mélodie de la fin du vers 4 se termine sur le *SOL*, mais est en position ouverte.

Cependant, la pièce pourrait être analysée en mode de *ré* authente du début jusqu'à la fin. Le *SIb* et l'apparition du *MIb* permettraient de voir un mode de *ré* transposé sur *SOL*.

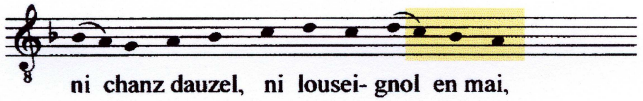
[487] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 182.
[488] *Ibid.* : « *Sometimes the internal cadences emphasize a pitch that is neither the initial nor the final note. In a melody in manuscript W by Albertet de Sestaro (PC 16,5a), which begins on F and ends on G, five of the cadences are on A; this is all the more striking because* B^b *is consistently notated throughout the piece. This half step above A accentuates the pitch all the more when it comes at a cadence. The scribe added an* E^b *toward the end of verse 8, creating a new half-help inflection, this one above D. Although the melody ends on G, it is approached from above as in the other cadences, and one wonders whether a singer would have made his absolute final cadence conform by concluding on A.*. »

MUSICAL II-117

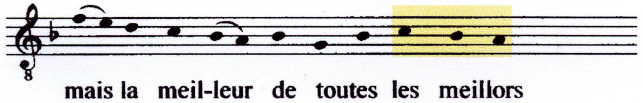
Mode de *fa* authente



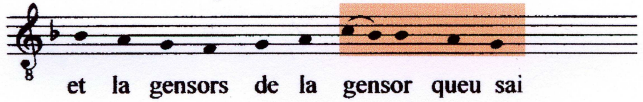
Ouverte



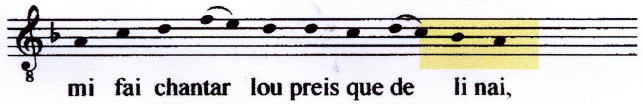
Ouverte



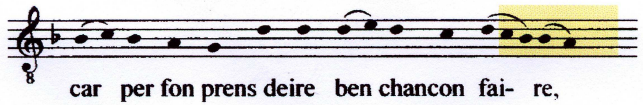
Ouverte



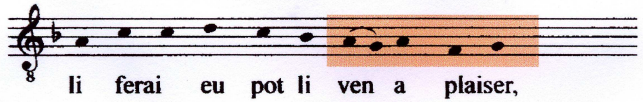
Mode de *sol* authente



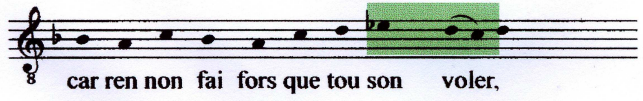
Ouverte



Ouverte

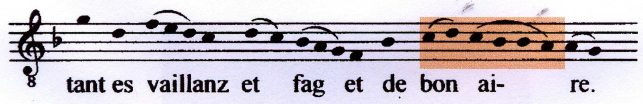


Fermée



Ouverte

Mode de *sol* authente



Fermée

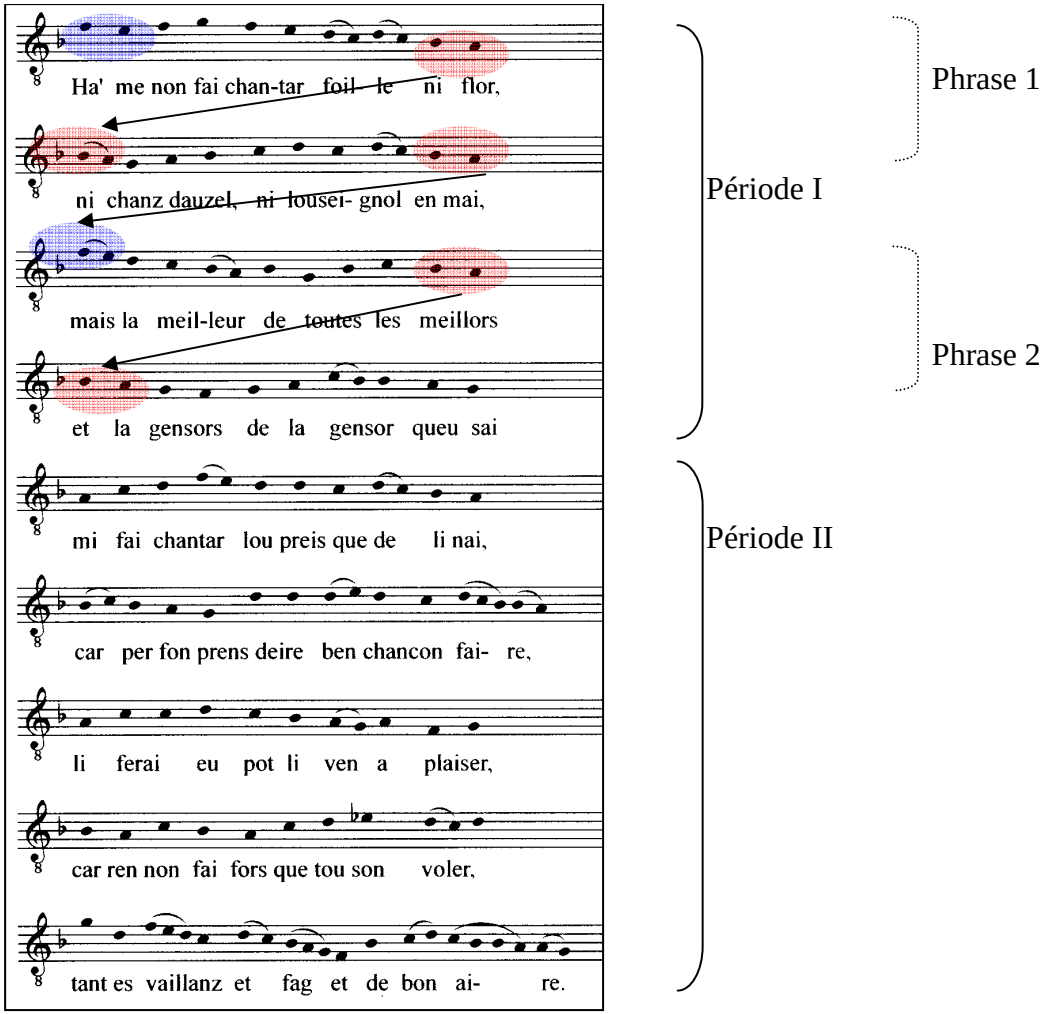
Le mouvement cadentiel souligne la différenciation entre les sections I et II. Les trois dernières syllabes des trois premiers vers font entendre l'enchaînement mélodique *do SIb LA*. Le *LA* impose une cadence ouverte typique du mode de *fa* authente. A la fin du vers 4, la courbe mélodique change et ceci crée une surprise sonore. Si la cadence est ouverte, l'utilisation du *SOL* souligne la fin de la première section par le contraste exercé avec les cadences en *LA* des trois premiers vers. Les cadences de la fin des vers 5 et 6 reprennent l'enchaînement musical des trois premiers vers. La cadence fermée de la fin du vers 7 confirme le mode de *sol*. Pour cette raison, la cadence ouverte du vers 8 est fixé par le *ré*.

La progression modale et cadentielle permet d'affiner l'architecture poétique. Elle vérifie la structure tout en imposant une structure parallèle de quatre, trois et deux vers. Cette structure ne s'oppose pas à celle du poème, elle en est complémentaire. Elle permet de rattacher la partie de transition formée par le vers 5 avec la seconde partie de la strophe. Cette étude met en opposition deux dispositions musicales : celle des quatre premiers vers et celle des cinq derniers (voir exemple musical II-118 page 369).

La mélodie des quatre premiers vers forme une période musicale qui se scinde en deux phrases suivant respectivement deux et deux vers. Chaque phrase commence par un intervalle de seconde mineure descendante *fa-mi et* se scindent en deux demi-phrases suivant la démarcation des vers. La répétition de l'intervalle de seconde mineure descendante au début et à la fin des vers, sauf à la fin du vers 4 donne à cette première partie son homogénéité. Albertet utilise donc le procédé de l'anadiplose en reliant chacun de ses quatre vers par la répétition musicale. Cette technique de répétition est indiquée par des flèches sur l'exemple musical II-118 page 369. La mélodie du reste de la strophe ne reprend pas cette disposition mélodique.

Pour appuyer le contraste entre les deux sections, Albertet inverse le mouvement de la courbe musicale au début du vers musical 5. En effet, les quatre premiers vers musicaux commencent par un mouvement mélodique descendant contrairement au vers 5.

EXEMPLE MUSICAL II-118



La strophe musicale est construite selon des procédés rhétoriques. L'*inventio* mélodique est entendue pendant le vers 1. A partir de celle-ci, Albertet effectue des variations musicales en usant des procédés d'amplification et d'abréviation. Etudions le cheminement des motifs musicaux qui est résumé sur l'exemple musical II-124 page 375 :

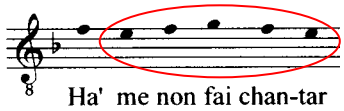
L'*inventio* se scinde en deux sections suivant les deux hémistiches du vers. La première partie (I) est constituée des six premières syllabes et se caractérise par l'emploi d'une tierce mineure. Le tétracorde descendant *ré-la* caractérise le second motif X.

Sur le premier hémistiche du vers 2, le motif I est repris dans un état inversé et transposé à la quarte inférieure. Le motif est abrégé par l'aphérèse de la première syllabe du vers 1 (*Ha'*). Etant donné que la première syllabe du vers 1 est une interjection (*Ha'*), cela laisse sous-entendre une césure secondaire entre les deux premières syllabes. La transposition à la quarte permet de garder l'intervalle de tierce mineure :

EXEMPLE MUSICAL II-119

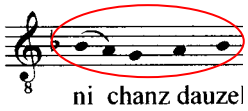
I

Vers 1, syllabes 1 à 6



Ia

Vers 2, syllabes 1 à 4



La mélodie du second hémistiche est une variation de X. La formule est amplifiée par la prosthèse du *do* et la diérèse de la syllabe 7 du vers 1 sur les syllabes 6 et 7 :

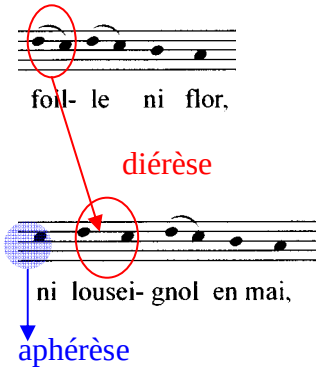
EXEMPLE MUSICAL II-120

X

Vers 1, syllabes 7 à 10

X^1

Vers 2, syllabes 5 à 10



La mélodie du vers 3 est une abréviation de celle des deux premiers vers. Le premier hémistiche résume la mélodie du vers 1 et le second, celle du vers 2. Ces deux abréviations donnent deux nouveaux motifs, Y et Z, qui auront un développement indépendant. La formule Y reprend la descente mélodique du *fa* vers le *LA* effectuée pendant le vers 1. L'abréviation est effectuée par la syncope des syllabes 3 à 7 du vers 1. D'une manière identique, l'abréviation de la mélodie du vers 2 est faite par une syncope du *LA* de la première syllabe et celles des syllabes 3 et 6 à 8 :

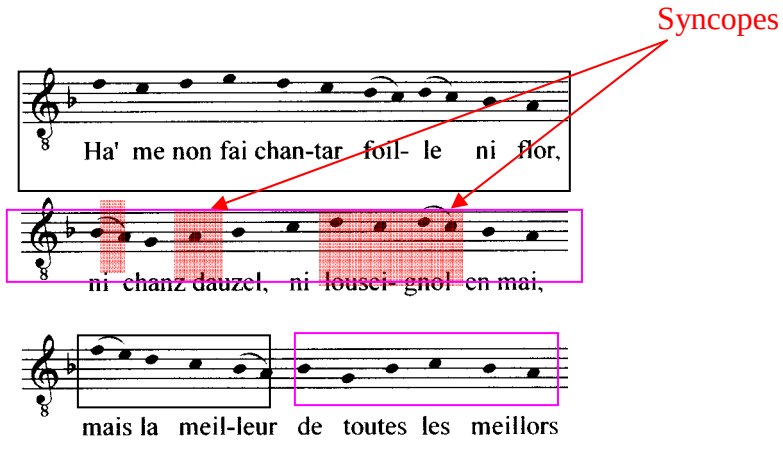
EXEMPLE MUSICAL II-121

Vers 1

Vers 2

Vers 3

Y et Z

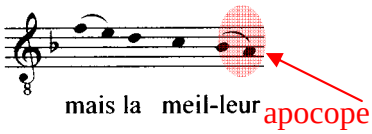


Pendant le vers 4, nous entendons une variation de la mélodie du vers 3. La mélodie du premier hémistiche du vers 4 est une abréviation transposée de Y nommée Ya. Le tétracorde *fa mi ré do* est repris à la quinte inférieure : la place du demi-ton est donc identique. L'abréviation est faite par l'apocope de la syllabe 4 du vers 3 :

EXEMPLE MUSICAL II-122

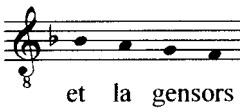
Y

Vers 3, syllabes 1 à 4



Ya

Vers 4, syllabes 1 à 4

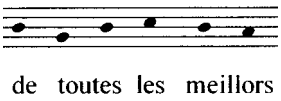


La mélodie du second hémistiche est une variation Z nommée Z^1. Le tétracorde *do-sol* est repris :

EXEMPLE MUSICAL II-123

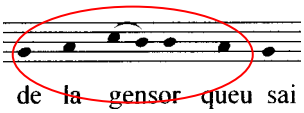
Z

Vers 3, syllabes 5 à 10



Z^1

Vers 4, syllabes 5 à 10



Le premier hémistiche du vers 5 présente une variation de Y nommée Yb. Le mouvement mélodique est inversé : on part du *LA* pour arriver au *fa*. Ce mouvement mélodique ascendant permet un contraste avec la première période musicale. Pendant le second hémistiche, nous entendons une variation de X^1 nommée X^2.

Sur le premier hémistiche du vers 6, nous entendons une variation de Z^1 nommée Z^2. La mélodie du second hémistiche est une variation de X^2 nommée X^3. Le *mi* apparaît dans la courbe mélodique du motif.

La mélodie du vers 7 est constituée d'une variation de Yb nommée Yb^1 sur le premier hémistiche et une variation de Z^1 nommée Z^2 sur le second. Pendant Z^2, l'espace mélodique s'agrandit ave la descente au *FA*.

Sur le premier hémistiche du vers 8, le tétracorde *do-SOL* se réduit à la tierce *do-LA* et forme l'ultime variation de Z. Sur le second hémistiche, le motif Yb^1 est amplifié. L'appartenance à Yb^1 est audible avec la reprise du tétracorde *LA-do-ré*.

Le vers 9 circonscrit la synthèse musicale de la strophe. L'échelle du mode de *sol* est donnée entièrement (*sol-FA*).

❖

Cette étude permet plusieurs remarques. Premièrement, la mélodie reproduit en tout point le cheminement poétique. Les quatre premiers vers constituent un premier moment poétique correspondant à une période musicale. La structure de la première période n'est pas répliquée pendant les cinq derniers vers, il y a donc une volonté de distinguer deux moments principaux dans la strophe. La transition poétique constituée par le vers 5 correspond à une transition entre le mode de *fa* et le mode de *sol*. Le début du vers 5 est mis en relief par une courbe mélodique ascendante.

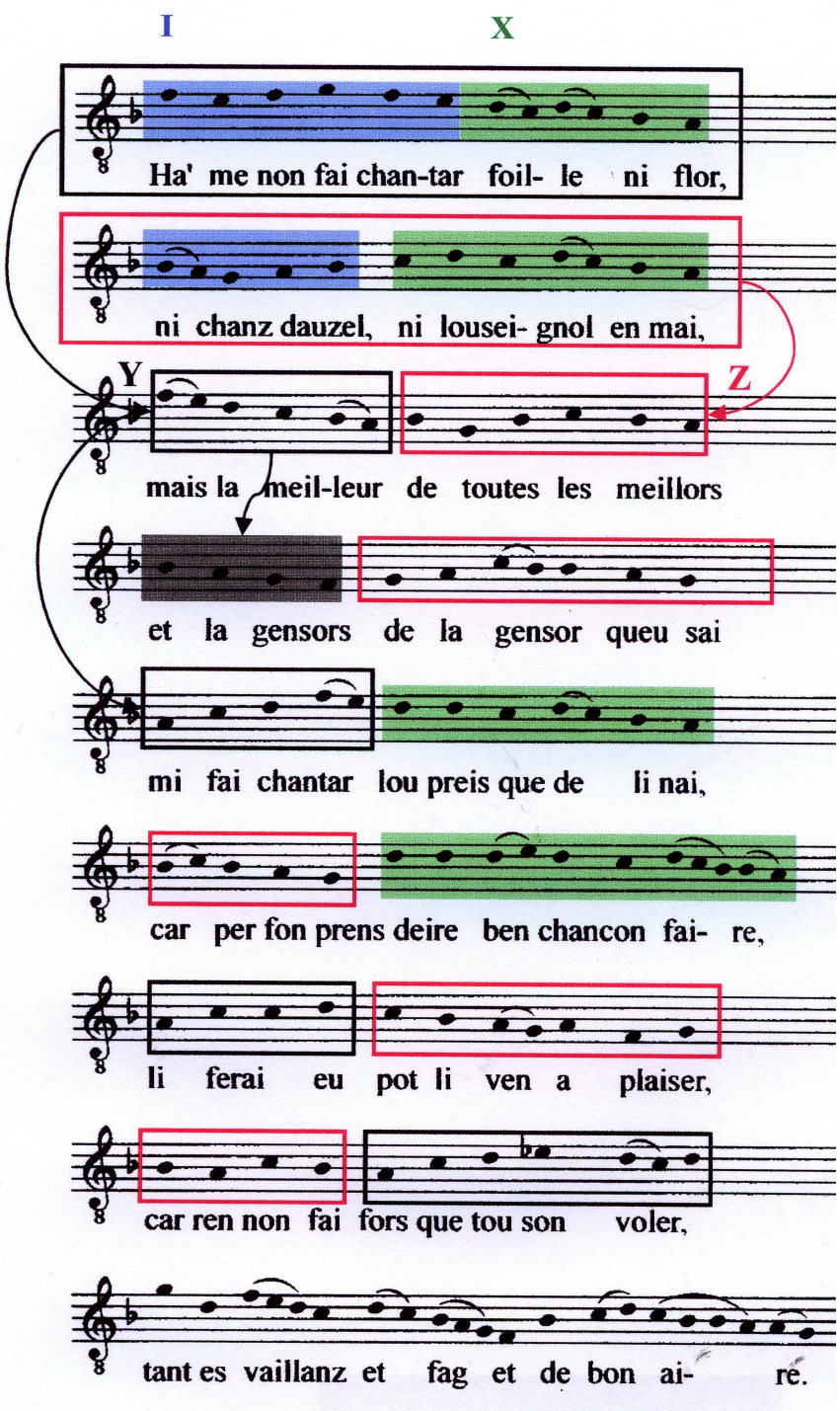
Deuxièmement, la strophe musicale est conçue comme un discours rhétorique avec une introduction, un premier développement (thèse), une transition, un second développement (antithèse) et une synthèse musicale. Cette délimitation est en symbiose avec la délimitation des deux moments strophiques principaux. La strophe musico-poétique est structurée à toutes les échelles : hémistiches, vers, rimes, sections. Le point commun entre les échelles est la séparation entre les vers 4 et 5. La mélodie progresse dans un cadre structurel strict. Ce tableau résume l'architecture de la strophe musico-poétique :

TABLEAU II-48

<table>
<tr><td rowspan="9">Strophe musicale</td><td rowspan="4">Période I (fa authente)</td><td rowspan="2">Phrase 1</td><td>Introduction</td><td>Vers 1</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Thèse</td><td>Vers 2</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Phrase 2</td><td>Vers 3</td></tr>
<tr><td>Vers 4</td></tr>
<tr><td rowspan="5">Période II (sol authente)</td><td>Phrase 3</td><td>Transition</td><td>Vers 5</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Phrase 4</td><td rowspan="3">Antithèse</td><td>Vers 6</td></tr>
<tr><td>Vers 7</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Phrase 5</td><td>Vers 8</td></tr>
<tr><td>Synthèse</td><td>Vers 9</td></tr>
</table>

La structure musicale est réalisée dans une proportion parfaite. La transition permet l'équilibre entre la thèse et l'antithèse. Au fur et à mesure de la mélodie, Albertet rend malléable ses motifs. Avec les procédés d'amplification et d'abréviation, les possibilités de variations sont infinies. Ainsi, les autres strophes de la *canso* pouvaient donner lieu à d'autres versions mélodiques de l'invention.

EXEMPLE MUSICAL II-124



Inventio

Thèse

Transition

Antithèse

Synthèse

II. *En mon cor ai tal amor encubida*[489]

Dans le manuscrit W, la mélodie est donnée avec uniquement la dernière strophe de la chanson[490]. Dans son édition, Ismaël Fernandez de la Cuesta inscrit la première strophe du poème avec la mélodie[491]. Le manuscrit étant abimé, la mélodie comporte des parties manquantes.

Les parties mélodiques manquantes rendent impossible une étude approfondie. En revanche, nous pouvons relever quelques éléments importants. Tout d'abord, la strophe semble être organisée en deux parties. L'agencement des rimes permet cette séparation. Les deux premières rimes (*a* et *b*) sont embrassées, riches et regroupent les quatre premiers vers. Les deux dernières rimes (*c* et *d*) sont suivies et regroupent les quatre derniers vers. La métrique suit la disposition des rimes. Les vers de la rime en *–ida* et en *–egna* comptent onze syllabes. Dans la strophe, un changement métrique correspond à un changement d'assonance de rime. Ce tableau résume la versification de la strophe :

TABLEAU II-49

	METRIQUE	**RIMES**			
Vers	**Nombre de syllabes**	**Assonances**	**Alternance des rimes**	**Disposition des rimes**	**Qualité des rimes**
1	11	–ida	féminine	*a*	*riche*
2	10	–atz	masculine	*b*	*riche*
3	10	***–atz***		b	
4	11	***–ida***		a	
5	10	–ar	masculine	*c*	*suffisante*
6	10	***–ar***		c	
7	11	***–egna***	féminine	d	enrichie
8	11	***–egna***		d	

[489] Pour le texte et la mélodie voir p. 560-561.
[490] Le chansonnier W dit *Le Manuscrit du Roi*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844, f° 203r.
[491] Ismaël Fernandez de la Cuesta, *op. cit.*, p. 520-521.

L'agencement de la métrique et de la versification démontre clairement une division bipartite de quatre et quatre vers pour chaque strophe. La sonorité [a] dans chacune des assonances tisse un fil conducteur dans le *rimarium*.

Chaque strophe présente deux grandes phrases poétiques de quatre et quatre vers. Dans la première phrase de la strophe I, Albertet raconte l'amour qu'il a dans le cœur et le fait qu'il soit heureux d'être amoureux. Cette phrase sert d'introduction au véritable problème de la *canso*. La seconde phrase rassemble les quatre derniers vers et insiste sur la réparation des torts causés par l'amour. Les deux derniers vers apportent une solution. Voici la strophe I avec sa traduction, les deux phrases se distinguent par une couleur différente :

En mon cor ai tal amor encubida
don eu mi teng per ric e per pagatz
e plaz mi molt qi sui enamoratz
et am molt mais mos oils car lan chauzida
e pois amors mi uol en leis forzar
daitant mi pot tot lo tort esmendar
qe maura fag sol daitan la destregna
si ai dig ben qe del ben li souengna.

J'ai dans mon cœur un amour si convoité que je me tiens pour riche et honoré ; et il me plait beaucoup d'être amoureux, et j'aime bien plus mes yeux de l'avoir élue ; et puisque Amour veut me forcer à l'aimer, il peut réparer d'autant tous les torts qu'il m'aura fait **;** il n'a qu'à la forcer, si j'ai dit du bien d'elle, à se souvenir de ce bien[492].

La strophe démontre donc un déroulement poétique en deux temps. Dans un premier temps le troubadour parle de son amour. Dans un second temps, les torts causés par cet amour sont évoqués. Cette seconde section se scinde en deux sous-sections, avec l'énonciation du fait dans les vers 5 et 6 et la solution envisagée aux vers 7 et 8. La strophe I démontre donc une haute préoccupation structurelle et rejoint le fonctionnement de la métrique et de la versification avec un déroulement bipartite et la distinction de deux sous-sections de deux vers dans la seconde partie. Cette sous-division est mise en relief par un changement de mètre (onze syllabes au lieu de dix dans les vers 7 et 8), de rime et d'assonance. Le moment poétique important se situe aux vers 7 et 8, la requête étant largement

[492] Première strophe et traduction données par Ismaël Fernandez de la Cuesta, *op. cit.*, p. 521.

préparée par les six vers antérieurs. Le troubadour ne pose pas en premier lieu la *razo* de son poème mais prend le temps de préparer l'auditeur.

Le mode employé dans cette mélodie est celui de *sol* authente. Il est mis en valeur par trois cadences quasiment identiques en position fermée et par conséquent conclusive à la fin du vers 1, du vers 4 et du vers 8. Les cadences servent donc de points de repères et justifient la structure bipartite. Nous les avons indiquées en jaune sur l'exemple musical II-125 page 379. Les trois cadences sont préparées car elles durent chacune trois syllabes avec un long mélisme sur l'avant-dernière mettant ainsi en relief l'accent du mot :

- *encu**bi**da*
- *chau**zi**da*
- *sou**en**gna.*

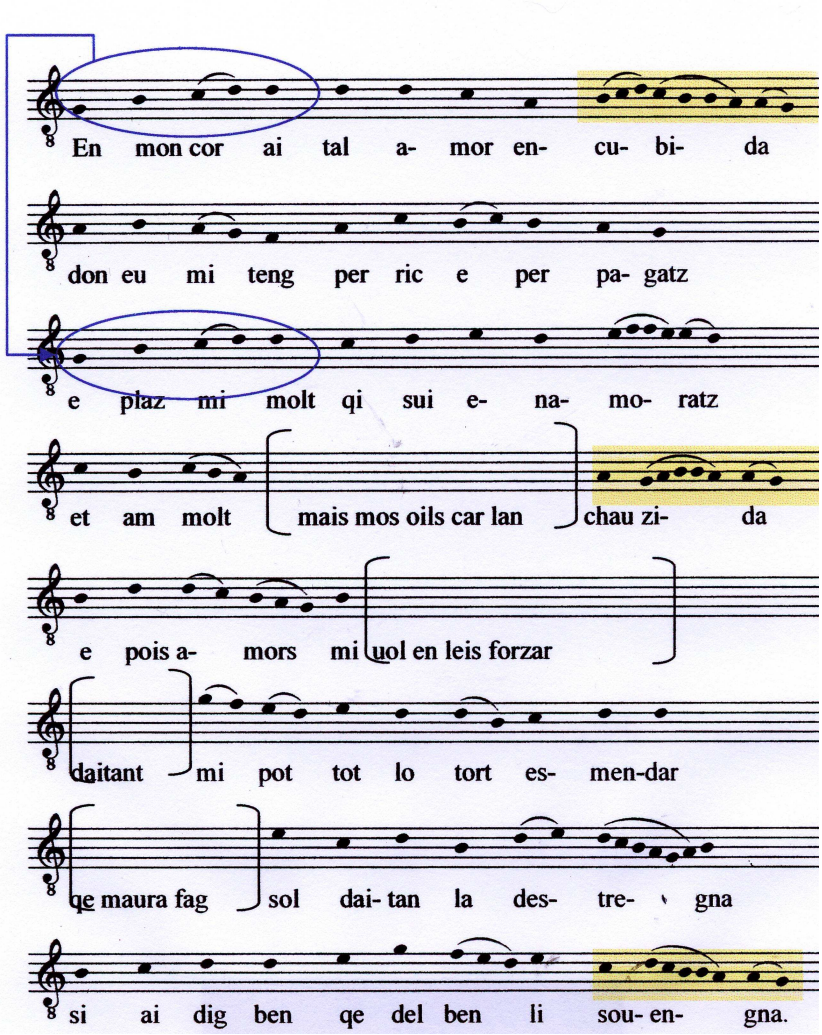
Le début du vers 1 est réentendu au début du vers 3. Les quatre derniers vers ne présentent apparemment pas de récurrences mélodiques. En outre le sommet lyrique se situe pendant les vers 6 et 8. Ceci pourrait permettre de justifier la distinction bipartite déjà observée.

Elizabeth Aubrey donne la même qualification structurelle que la mélodie précédente, soit continue ou libre. Or, la mélodie de *En mon cor ai tal amor encubida* ne semble pas avoir un cheminement identique. Cette appellation ne met pas en valeur non plus la formation bipartite de la mélodie illustrée par le schéma cadentiel, le cheminement poétique et l'agencement du *rimarium*.

❖

Faire los motz e·l so consiste ici, pour ce que l'on peut lire, à créer une structure unitaire entre le poème et la mélodie. Pour cela, Albertet s'appuie sur la versification, la signification du texte et l'agencement des cadences musicales. Les quatre passages manquant du chansonnier enlèvent tout crédit à une étude approfondie des répétitions musicales.

EXEMPLE MUSICAL II-125



III. *Mos corages mes chamaz*[493]

La chanson compte quatre ou cinq strophes selon les manuscrits. L'édition utilisée est celle de Carl Appel[494]. Le *trobar* d'Albertet est démontré par la concordance structurelle de la mélodie et du poème et par l'organisation mélodique qui reprend le déroulement d'un discours rhétorique. A partir d'une invention mélodique entendue pendant les deux premiers vers, Albertet effectue des variations par amplification et abréviation.

Le cheminement poétique révèle une structure bipartite de la strophe. Les strophes possèdent une métrique et un *rimarium* identique, il s'agit donc de *coblas unissonnans*. Comme pour la chanson *Ha' mi fai chantar*, Albertet emploie une rime redoublée pour signifier un changement de section. Les quatre premiers vers forment une entité avec une alternance d'octosyllabes et d'heptasyllabes Dans cette première partie, l'agencement en rimes croisées offre la possibilité d'une délimitation de deux sous-sections de deux et deux vers.

La seconde section est marquée par un changement dans l'agencement des rimes (suivies) et une métrique irrégulière (huit, quatre, dix et dix syllabes). L'alternance des octosyllabes et des heptasyllabes n'est pas reprise et la diminution métrique du vers 6 crée ici un changement rythmique perceptible.

Néanmoins, les deux sections sont liées par la sonorité des rimes. La rime des vers 5 et 6 reprend la sonorité de celle des vers 1 et 4 et la dernière rime est conçue à partir de la première (*–az* devient *–anz*). Le tableau suivant résume la versification de la strophe :

[493] Pour l'étude, le texte et la mélodie sont issus du chansonnier X dit de *Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050, f° 91r. Voir p. 562-563.
[494] Carl Appel, *op. cit.*, p. 327-328.

TABLEAU II-50

	METRIQUE	**RIMES**			
Vers	**Nombre de syllabes**	**Assonances**	**Alternance des rimes**	**Disposition des rimes**	**Qualité des rimes**
1	7	–az	masculine	a	*suffisante*
2	8	–ie	masculine	b	*suffisante*
3	7	***–az***		a	
4	8	***–ie***		b	
5	8	–ie		a	
6	4	***–ie***		a	
7	10	***–anz***		c	riche
8	10	***–anz***		c	

Diviser la métrique en deux pour créer un arrêt dans le discours est une technique que nous avons observé dans l'*alba* de Cadenet. Par ce procédé, il y a une volonté de capter l'attention de l'auditeur à un moment précis de la chanson.

Le sens de la première strophe rejoint la délimitation bipartite de quatre et quatre vers. Dans la première partie, Albertet présente son état d'âme et en donne les causes. Dans la seconde partie, la formulation d'une phrase conditionnelle lui permet de donner un premier argument par la comparaison avec les autres amants. Le vers 6 marque une pause dans le discours poétique :

Mos corages m'es chaniaz
car mains aim que ne solie,
ne ia no·m plaist l'amistaz
de negune q'el mun sie,
s'altresi non plaiz la mie ;
***si voldrie**,·*
s'estre poguez, c'a toz altres amanz
fous altresi chaniaz cor e talanz[495].

Mon cœur est changé, car je n'aime plus autant qu'avant, et l'amour d'aucune autre qui soit au monde ne me plait pas, si mon amour ne lui convient autant ; **je voudrais,** si c'était possible que chez tous les parfaits amants en fussent ainsi changés cœur et désir[496].

La mélodie adopte le déroulement bipartite du cheminement poétique. La mélodie des quatre premiers vers forme une période musicale et celle des quatre derniers une seconde période musicale. La mélodie est en mode de *mi* authente transposé sur *LA*. Etudions le déroulement des deux périodes musicales avec comme support l'exemple musical II-128 page 386 :

La disposition de la première période ne sera pas répliquée dans la seconde. Elle est constituée de deux phrases semblables respectivement de deux et deux vers se terminant en position ouverte sur la sous-tonique (*SOL*). Chaque phrase se scinde en deux demi-phrases dissemblables suivant la démarcation des vers (elles sont surlignées en jaune et rose sur l'exemple II-128 page 387). La division interne de la phrase est mise en évidence par une cadence fermée (*LA*). La disposition des deux phrases correspond aux assonances car les deux demi-phrases sont dissemblables et correspondent à deux rime différentes (*–iatz* et *–ie*). En revanche, les deux phrases sont semblables et se terminent par la même assonance (*–ie*).

La seconde période musicale est entendue pendant les quatre derniers vers. Elle compte trois phrases dissemblables de deux, un et un vers. La disposition est par conséquent différente de celle à la première période. En outre, les trois phrases présentent une cadence en position fermée sur le *LA*. Si la disposition est ici différente, le matériel mélodique est repris de la première période. La première phrase reprend la mélodie de la seconde phrase de la période I en inversant le

[495] L'édition du poème est de Carl Appel, *op. cit.*, p. 327-328.
[496] La traduction est celle d'Ismaël Fernandez de la Cuesta, *op. cit.*, p. 523.

contenu musical des demi-phrases (B^1 et A^2). Au lieu de commencer par l'aigu de l'échelle, Albertet en reprend le grave. La mélodie des vers 2 et 4 est abrégée pendant le premier hémistiche du vers 5. La mélodie des deux premières syllabes est semblable. La mélodie des syllabes 3 et 4 du vers 5 est une transposition à quarte supérieure de celle des syllabes 3 et 4 du vers 4. Avec cette transposition, Albertet peut continuer son discours musical dans le haut de l'échelle :

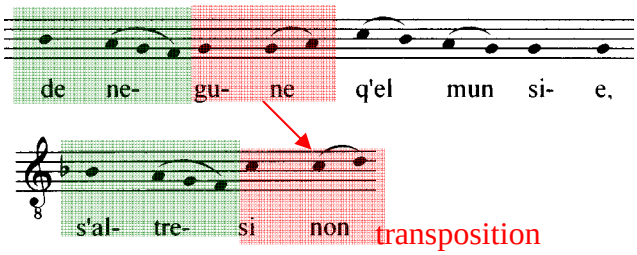
EXEMPLE MUSICAL II-126

B

Vers 4

B^1

Vers 5, syllabes 1 à 4

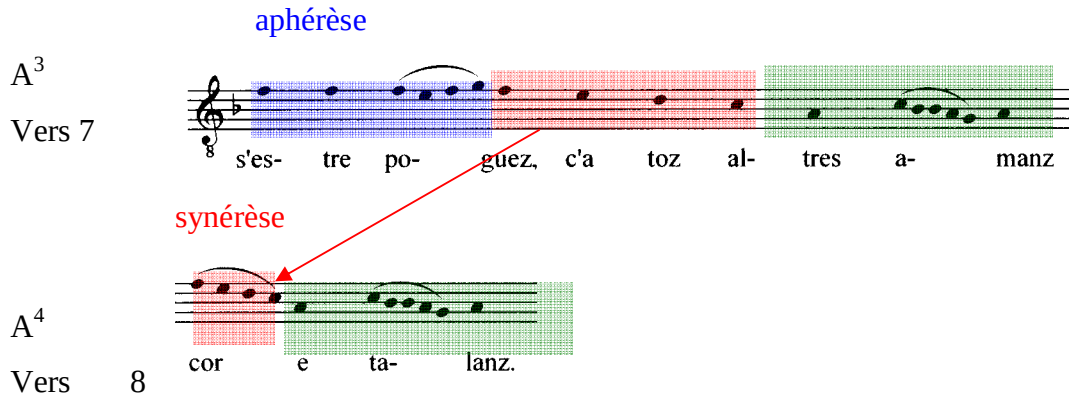


Pendant la seconde partie du vers 5 et le vers 6, nous entendons une variation de la mélodie du vers 1. La courbe mélodique est semblable en partant du *fa* pour finir sur une cadence fermée sur *LA*.

La deuxième phrase de la seconde période est une variation de la mélodie de la première partie de la première phrase. La formule est amplifiée de deux syllabes étant donné la progression métrique.

La dernière phrase reprend les formules B et A sous la forme de deux variations. Pendant le premier hémistiche du vers 8, Albertet effectue une variation de B^1 nommée B^2. Sur le second hémistiche, nous entendons une variation de A^3 nommée A^4. Cette dernière phrase adopte le rôle d'une synthèse des deux premières phrases de la seconde partie en reprenant un élément mélodique de chaque. La variation A^4 est une abréviation de A^3 par l'aphérèse des trois premières syllabes du vers 7 et la synérèse des syllabes 4 à 7 sur la syllabe 7 :

EXEMPLE MUSICAL II-127



La disposition des deux périodes musicales est différente et distingue deux entités homogènes. La première est caractérisée par deux phrases semblables se terminant par une cadence ouverte. La mélodie des deux dernières syllabes des deux phrases (syllabes 7 et 8 des vers 2 et 4) est syllabique. La structure interne des phrases révèle l'alternance d'une cadence fermée et d'une cadence ouverte. Chaque phrase présente deux demi-phrases qui suivent la démarcation des vers.

A contrario, la seconde période compte trois phrases se terminant par une cadence fermée. Il n'y a plus l'alternance des cadences fermées et ouvertes. La cadence fermée se caractérise par la présence de la sous-tonique et une ornementation sur l'avant dernière syllabe. La phrase n'est plus scindée en deux demi-phrases suivant la démarcation des vers. La disposition des formules est identique dans la première et dans la troisième phrase. La deuxième phrase fait la jonction entre les deux par la répétition d'une seule formule.

Malgré une opposition dans la disposition, Albertet reprend dans sa seconde période le matériel mélodique de la première en effectuant des variations. Pour varier son discours, le troubadour use des procédés rhétoriques de l'*amplificatio* et de l'*abreviatio*. A ces deux techniques, il combine la transposition et la permutation musicale.

L'utilisation du procédé rhétorique de la *dispositio* permet au troubadour de varier son discours tout en exploitant un matériel mélodique identique. Pendant l'exécution de la chanson, l'auditeur est surpris par ce changement. Les deux

premières phrases étant semblables, le contraste stimule l'attention pendant le vers 5.

Dans cette *canso*, la structure mélodique est complètement assimilée à celle du poème. Albertet emploie un déroulement rhétorique. L'ensemble de la strophe est conçu à partir de l'invention mélodique entendue pendant les deux premiers vers. L'invention est donc constituée de deux parties qui suivent au début la démarcation des vers. La première phrase mélodique accompagnée des deux premiers vers de la chanson concentrent le déroulement de la strophe musico-poétique. En effet, les deux premiers vers donnent les deux assonances de la chanson (*–az* et *–ie*), celle de la dernière rime (*–anz*) etant une variation de la première. Les vers 3 et 4 présentent un premier développement (thèse). Pendant les vers 5, 6 et 7, nous en entendons un second, mais l'inversion des deux parties de l'invention en fait une antithèse. Le dernier vers forme une synthèse mélodique. Albertet emploie également les procédés rhétoriques de la *dispositio*, l'*amplificatio* et l'*abreviatio*.

Les trois chansons d'Albertet comportent quelques points communs. Premièrement, elles présentent toutes les trois une échelle mélodique aigue :

CHANSONS :	AMBITUS :
Ha' me non fai chantar foille ni flor :	*FA-sol*
En mon cor ai tal amor encubida :	*FA-sol*
Mos corages mes chamaz :	*FA-la*

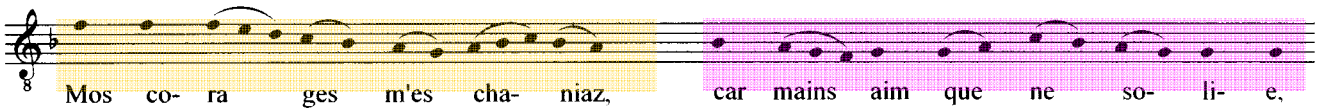
Deuxièmement, Elizabeth Aubrey distingue les trois chansons par leur forme. Les mélodies des deux premières sont qualifiées de formes libres et la dernière de AAB (deux, deux et quatre vers). Cependant, l'étude du cheminement musico-poétique a permis de voir que les trois mélodies présentent un contraste

dans la disposition du début de la strophe avec la fin de la strophe. A chaque fois, les quatre premiers vers forment avec la mélodie une entité.

Troisièmement, la strophe musico-poétique des chansons *Ha' me non fai chantar foille ni flor* et *Mos corages mes chamaz* reprend le déroulement d'un discours rhétorique. La strophe est constituée en quatre ou cinq sous-sections (exorde, thèse, transition, antithèse, synthèse). La strophe musicale est conçue à partir d'une *inventio* dont le matériel mélodique est varié au fur et à mesure par l'emploi des procédés rhétoriques de l'*amplicatio* et de l'*abreviatio* combinés à des transpositions, inversions, la rétrogradation et/ou des permutations musicales.

EXEMPLE MUSICAL II-128

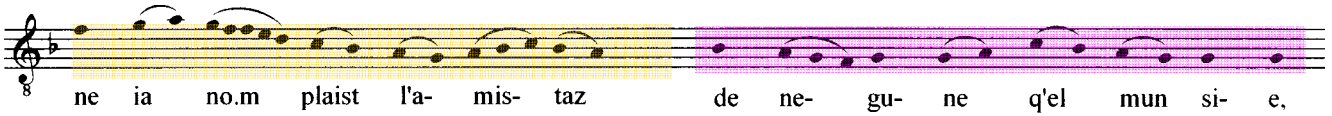
PERIODE I — Phrase 1



VERS 1 — VERS 2

A — B

Phrase 2



VERS 3 — VERS 4

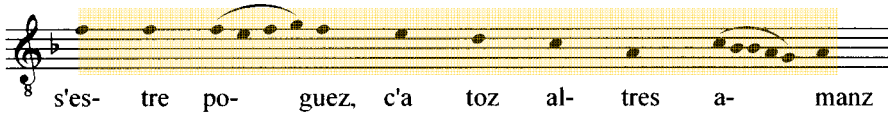
A^1 — B

PERIODE II — Phrase 1

VERS 5 — VERS 6

B^1 — A^2

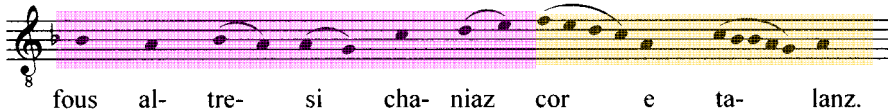
Phrase 2



VERS 7

A^3

Phrase 3



VERS 8

B^2 — A^4

TROISIEME PARTIE

REMEMBRANSAS

Chapitre 1

L'EMPREINTE DU *TROBAR*

En créant sa chanson, le troubadour espère rester dans les mémoires. Cet objectif est avoué dans les chansons, dit implicitement dans les *vidas* et confirmé par Raimon Vidal dans ses *Razos de Trobar*[516]. Laisser une trace dans la mémoire de l'auditeur constitue la condition de l'existence de l'artiste. Par exemple, Peire d'Auvergne, dans sa chanson *Rossingnol el sue repaire*, veut que sa dame, par l'intermédiaire de son chant, se souvienne de lui :

[516] John Henry Marschall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972, p. 2-25.

« *Rossinhol el sue repaire*
m'iras ma dona vezer
e diguas li·l mieu afaire
et ill digua·t del sieu ver
e man sai com l'estai
mas de mi·ll sovenha
que ges lai per nuill plai
ab si no·t retenha[517]. »

Dans sa dédicace, l'auteur laisse transparaître la plupart du temps cet espoir de reconnaissance. En offrant sa chanson, il souhaite marquer l'esprit de la ou des personnes concernées. Les exemples démontrant cette pratique sont nombreux. Dans le corpus étudié, la *tornada* de la chanson *Los mals d'Amor ai eu ben totz apres* de Perdigon en est un parfait exemple :

« *Vas n'Azimans vuelh, chanso, que tengatz*
et a·N Tostems, car lur seretz plazens ;
mais non tenhatz entre las avols gens,
car qui mais val, crei que mielhs vos entenda[518]. »

L'écrit témoigne d'un souvenir laissé par le troubadour. La performance s'inscrit comme un tournant conditionnant l'intemporalité de la création. L'écriture prouve la réussite du *trobar* en attestant sa capacité à transmettre sa chanson.

[517] Edition et traduction de Jacques Roubaud, *Les troubadours*, Paris, Editions Seghers, 1971, p. 180-181 : « Rossignol en sa demeure tu iras ma dame voir, tu lui diras mon état et la vérité sur elle-même et enverras ici dire comme elle est qu'elle se souvienne de moi mais que là-bas sous aucun prétexte près d'elle qu'elle ne te retienne. »
[518] Texte et traduction de Henry John Chaytor, *Les Chansons de Perdigon*, Paris, Champion, 1926, « Les classiques français du Moyen Âge », p. 1 à 4 : « Chanson, je veux que vous alliez vers Aziman et vers Tous temps, car vous leurs serez agréable. Mais n'allez pas parmi les mauvaises gens, car je crois que celui-là vous entendra le mieux qui a le plus de valeur. »

I. L'écrit : une empreinte du souvenir

Si la chanson nous est parvenue, c'est que le troubadour a atteint son objectif. La *vida* est une trace secondaire de cette célébrité et constitue une évaluation de l'auteur et de ses œuvres. On en critique souvent l'authenticité. Les différentes versions retrouvées dans plusieurs manuscrits peuvent comporter des différences ou être accommodées selon l'appréciation du rapporteur. En revanche, il apparaît que les dissemblances ne concernent que rarement la manière de trouver. Ainsi, le troubadour marquerait vivement les esprits par son *trobar*. Si nous prenons l'exemple des *vidas* des troubadours étudiés, les manuscrits s'accordent sur les qualificatifs du *trobar*[519]. Les seules différences relèvent du détail et ne permettent pas de douter de l'authenticité de ces sources concernant ce point[520].

La *vida* a été faite dans un souci de précision. Les éléments recueillis sont disposés dans un ordre temporel (origine, courtoisie, après la courtoisie). Ce souci de la disposition et du détail se retrouve dans l'expression du *trobar* de l'auteur. Lorsque les qualités mélodiques ou poétiques d'un troubadour ne sont pas détaillées, les termes *trobar*, *trobador* ou *trobaire* sous-entendent la valeur simultanée des mots et des sons de leurs chansons. Ainsi, tous les auteurs ne peuvent pas prétendre à un tel rang. Dans les *vidas* des troubadours étudiés, le terme *trobar* peut être associé à un superlatif comme *moult ben* ou *ben*. A ceci, il peut être ajouté des précisions de l'ordre de la présentation, du langage ou de l'instruction. Nous pouvons voir ici l'éventualité d'une volonté de hiérarchisation dans le cadre même du *trobar*.

Si nous mettons en parallèle l'œuvre des troubadours étudiés avec la critique donnée dans les *vidas*, nous pourrions peut-être savoir pourquoi un troubadour a une réputation de meilleur trouveur qu'un autre. Partons de ce

[519] Pour l'édition et la traduction des *vidas* voir Jean Boutière et Alexander-Herman Schutz, *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, LVII-643 p.

[520] Pour Perdigon, les manuscrits A, B et α ajoutent un *ben* devant *trobar* (*e saup ben trobar*). Pour Pistoleta, le manuscrit I donne une petite précision et le verbe *trobar* est donné deux fois (*e saup [ben trobar e] ben chantar e ben uiular et apres a trobar coblas e sirventes*).

postulat afin d'établir une différenciation entre les dix troubadours du corpus. Le tableau III-1 des pages 395 et 396 présente les dix troubadours avec leur manière de façonner les chansons et leurs éventuelles qualités annexes. Les passages permettant la hiérarchisation sont surlignés en jaune.

Ainsi, Peire Raimon de Tolosa et Guilhem Ademar seraient, selon leurs biographes, les meilleurs trouveurs de ce groupe. Uc Brunec est très subtil, mais il nous semble que le qualificatif est un peu en dessous de *molt* ou *mout*. Nous avons différencié Pons et Perdigon par la place du verbe *trobar* dans la phrase. Pour Perdigon, *trobar* est placé après *violar*. Il semblerait que sa façon de jouer soit plus importante que son *trobar*. Cadenet « apprit » à trouver, les termes sont moins élogieux et son *trobar* a été restreint aux *coblas* et aux *sirventes*.

Les quatre derniers auteurs ont en commun l'utilisation du verbe faire (*fez*). Pour Monge, il est associé à *trobes*. Albertet et Pistoleta sont donnés comme des *trobaires*. Le verbe *trobar* n'est pas utilisé au profit du verbe *faire*. Le dernier est représenté par Guilhem Augier Novelha. Il est le seul du corpus à ne pas comporter dans sa *vida* le terme *trobar* ou un de ses dérivés étymologiques. Pour qualifié son art, le biographe utilise le verbe *faire*.

TABLEAU III-1

1	Peire Raimon de Tolosa	*Et el era savis hom e suptils, e saup molt ben trobar e cantar e fetz bonas cansos.*	C'était un homme savant et subtil ; il sut bien trouver et chanter, et il fit de bonnes chansons.
	Guilhem Ademar	*Et el era ben valens hom et gen parlans e saup mout ben trobar.*	C'était un homme de valeur ; il parlait bien et excellait à composer des chansons.
2	Uc Brunec	*e fo clerges et enparet ben letras, e de trobar fo fort suptils, e de sen natural ; e fez se joglars e trobet cansos bonas, mas non fetz sons.*	Il fut clerc et apprit bien les lettres ; il fut très subtil pour « trouver », ainsi qu'en esprit naturel. Il se fit jongleur et « trouva » de bonnes chansons, mais il n'en fit pas les mélodies.
3	Pons de Chapdueil	*e sabia ben trobar e violar e cantar. Bons cavalliers fo d'armas e gen parlanz e gen domnejanz e granz e bels e ben enseingnatz,*	il savait bien « trouver », jouer de la vièle et chanter. Il fut bon chevalier d'armes, gracieux parleur et gracieux galant, grand, beau et fort instruit.
4	Perdigon[521]	*Perdigons si fo joglars e saup trop ben violar e trobar.* […] *E per so sen e per son trobar montet en gran pretz et en gran honor*	Perdigon fut jongleur et su parfaitement jouer de la viole et « trouver ». Grâce à son esprit et à son talent de troubadour, il s'éleva à un très haut degré de mérite et d'honneur

[521] Les chansonniers A, B et α ajoutent *ben* (*e saup ben trobar e ben chantar e ben uiular*).

	Cadenet[522]	*Et el lo noiri e·l tenc en sa maion ; et el venc bos e bels cortes, e saup ben cantar e parlar, et apres a trobar coblas e sirventes*	et il devint bon, bel et courtois. Il sut bien chanter et parler, et apprit à composer des couplets et des sirventes
5	Monge de Montaudon	*E·il reis li comandet qu'el manjes carn e domnejes e cantes e trobes ; et el si fez.*	Et le roi l'ordonna de manger de la viande, de courtiser les dames, de chanter et de composer ; ainsi fit-il.
6	Albertet	*que fon trobaire e fez de bonas cansonetas. Et Albertez si fez assatz de cansos, que aguen bons sons e motz de pauca valensa.*	fut troubadour et composa de bonnes chansonnettes. Albertet fit aussi beaucoup de chansons, qui eurent de bonnes mélodies et des paroles de faible valeur.
	Pistoleta	*E pois venc trobaire e fez cansos com avinens sons ; e fo ben gravitz entre la bona gen ; mais hom fo de pauc solatz e de paubra enduta e de pauc vaillimen.*	Puis il devint troubadour et fit des chansons avec de gracieuses mélodies ; il fut bien accueilli dans la bonne société. Mais ce fut un homme de peu de conversation, de pauvre apparence, et de faible valeur.
7	Guilhem Augier Novella	*fez de bons descortz e fez sirventes joglarescs,*	Il fit de bons *descorts* et des *sirventes* à la manière des jongleurs

[522] Le chansonnier I rajoute *e trobar* (*e saup ben cantar e parlar e trobar*).

Comparons à présent ce classement avec la construction musico-poétique des chansons. Le tableau III-2 des pages 400 à 404 rassemble les trois principaux points de rapprochements entre la mélodie et le poème. Les points exclusivement musicaux ou poétiques n'ont pas été inscrits. Le premier est de l'ordre de la structure globale de la chanson. Le deuxième relève de l'aménagement local et peut être symbolisé par le marqueur sonore ou une invention musico-poétique circonscrite dans le vers 1. Le dernier point concerne la direction musico-poétique donnée à la chanson et comment mélodie et poésie s'entendent pour marquer une progression propre à un discours. Pour les troubadours qui présentent plusieurs mélodies, nous nous sommes basé sur celle qui comportait le plus de points communs entre la mélodie et le poème.

Globalement, les résultats des deux premiers troubadours sont conformes aux souvenirs laissés dans leurs *vidas*. Peire Raimon de Tolosa et Guilhem Ademar (pages 400 et 401) utilisent les trois points dans leur *trobar*. La forme bipartite est illustrée avec brio. Les trois éléments principaux relevant de la disposition poétique sont représentés : la versification, la métrique et la signification de la strophe. La mélodie appuie le processus avec la disposition des cadences, des répétitions et des éléments relevant de la courbe musicale. La forme globale de la strophe est fortement audible par la construction sur une trame commune de la mélodie et du poème. Pour appuyer cette forme et créer un moment fort dans la strophe, les deux auteurs élaborent un aménagement local de mi-strophe. Ils n'emploient pas exactement les mêmes procédés, mais le résultat attendu est identique : le moment amène de la diversité dans la strophe et peut être perçu oralement. La mélodie et le poème marquent une progression construite à partir de l'invention musico-poétique aménagé dans le vers 1.

Uc Brunec se détache un peu des deux premiers troubadours par le second point car la strophe ne présente pas de marqueur sonore. Ceci pourrait expliquer des termes un peu moins élogieux. Pour Pons de Chapdueil, les trois actions sont représentées, mais les procédés employés sont moins nombreux. L'aménagement local souligne le début de la seconde section avec uniquement un changement de mouvement musical. La mélodie et le poème marquent une progression prenant la forme d'un discours. Avec Perdigon, la forme bipartite est beaucoup moins prononcée. Dans ses chansons, la signification de la strophe est souvent en décalage avec la versification qui permet en revanche de saisir la délimitation. Il

n'utilise pas non plus les répétitions musicales dans une disposition permettant de justifier la structure bipartite. En revanche, il l'emploie pour varier son discours musical en l'inscrivant ainsi dans une progression commune à ses poésies.

L'étude de Cadenet a permis de voir une structure complexe avec un savoir-faire extrêmement ingénieux. En revanche, nous avions souligné le décalage entre la disposition des rimes et la structure formelle imposée par la mélodie et le sens du texte. Il est ici le premier à ne pas s'appuyer sur les rimes pour élaborer le cadre strophique. Monge ne présente pas de convergence formelle entre la mélodie et la poésie. Seule la mélodie permet d'entendre une division bipartite de quatre et cinq vers dans sa chanson *Era pot ma domna saber*. La place d'Albertet se justifie peut-être par le manque de concordance entre les structures musicales et poétiques dans ses chansons. De surcroît, l'invention musico-poétique n'est pas forcément circonscrite dans le vers 1.

Guilhem Augier est le seul à présenter une mélodie proche de la cantillation. Dans ce cas, la forme, l'aménagement local et la progression ne suffisent pas à laisser un souvenir conséquent. La monotonie de son chant et de son poème a pu être la conséquence de cette *vida* courte et rarement mentionnée dans les chansonniers.

La comparaison de ces deux traces écrites du souvenir laissé par le troubadour est très intéressante. Elle montre des concordances entre la critique et l'œuvre de l'artiste. Les troubadours les plus plébiscités sont ceux qui ont su se servir d'un maximum de procédés dans une même chanson et qui les ont arrangés d'une manière ingénieuse. Tout est ici pris en considération : qualité formelle, des textes, des mélodies, capacité à créer la surprise dans la strophe et au fil des strophes et celle d'arranger ses procédés d'une manière discursive. Au départ, les troubadours ont des intentions similaires. Cependant, leur mise en application diffèrent d'une chanson à l'autre.

Les traités occitans, plus tardifs, ne permettent pas à eux seuls de rendre compte de l'art de *trobar*. Confronter aux témoignages laissés par les chansons et les *vidas*, ils sont néanmoins une partie de l'héritage laissé par le troubadour. Ainsi, Raimon Vidal, dans ses *Razos de trobar*, donne au troubadour la faculté de marquer la mémoire de l'auditeur à travers son *trobar* :

> « *Et tuit li mal e·l ben del mont son mes en remembransas per trobadors. Et ia non trobares mot [ben] ni mal dig, po[s] trobaires l'a mes en rima, qe tot iorns [non sia] en remembranza, qar trobars et chantars son movemenz de totas galliardias*[523]. »

On se rappelle du troubadour car celui-ci a une façon ingénieuse de se servir des mots et de les chanter. *Trobar*, c'est aussi faire en sorte que la chanson puisse marquer les esprits et être conservée en mémoire.

Les chansons, les *vidas* et les traités occitans sont trois empreintes différentes du souvenir laissé par le troubadour. Ces écrits sont complémentaires et forment une chaîne de résonances. En outre, ils s'inscrivent dans une progression temporelle : on trouve les chansons, on raconte l'histoire du troubadour et de ses chansons et on essaye de comprendre et d'expliquer ce savoir-faire. Ainsi, il peut être préjudiciable d'expliquer le *trobar* en partant d'une source postérieure. Le cheminement inverse, à partir des chansons, reste le plus logique temporellement et est, à notre avis, un moyen plus sûr d'obtenir des résultats satisfaisants. Leur existence est la preuve incontestable de la célébrité du troubadour et que son souhait a été exaucé par la force de son *trobar*.

[523] John Henry Marschall, *op. cit.*, p. 2.
« Tous les malheurs et toutes les joies de ce monde sont mis en mémoire par les troubadours. Il n'est pas de mots de troubadours, dès qu'un troubadour l'a mis en rimes, qui ne soient rappelés tous les jours car trouver et chanter, sont mouvements de toutes gaietés. »

TABLEAU III-2

1	Peire Raimon de Tolosa	DISPOSITION GLOBALE (maneyra)	*La strophe a une forme bipartite.*	Rimarium Métrique Signification Cadences musicales Répétitions musicales Courbe musicale (intervalles et ornementations)
		AMENAGEMENTS LOCAUX	*Le vers 4 forme avec la mélodie un marqueur sonore.* L'*inventio* poétique et mélodique est résumée dans le vers 1.	Rimarium Signification Courbe musicale (intervalles, ambitus, ornementations)
		DISCOURS MUSICO-POETIQUE	*Le poème et la mélodie démontrent une progression.*	Rimarium Signification du poème Répétitions musicales

	Guilhem Ademar	DISPOSITION GLOBALE (maneyra)	*La strophe a une forme bipartite.*	Rimarium Métrique Signification Cadences musicales Répétitions musicales Courbe musicale (ornementations)
		AMENAGEMENTS LOCAUX	La fin du vers 4 forme avec la mélodie un marqueur sonore.	Rimarium Phonétique Cadence musicale suspensive Courbe musicale (ornementations)
			L'*inventio* poétique et mélodique est résumée dans le vers 1.	
		DISCOURS MUSICO-POETIQUE	Le poème et la mélodie démontrent une progression.	Signification Répétitions musicales La courbe musicale (ornementation)
2	Uc Brunec	DISPOSITION GLOBALE (maneyra)	*La strophe a une forme bipartite.*	Rimarium Métrique Signification Cadences musicales Répétitions musicales Modalité
		AMENAGEMENT LOCAL	L'*inventio* poétique et mélodique est résumée dans le vers 1.	Disposition des syllabes du *rimarium* *Inventio* musicale
		DISCOURS MUSICO-POETIQUE	Le poème et la mélodie démontrent une progression.	Signification Répétitions musicales

3	Pons de Chapdueil (*Leials amics cui amors ten joios*)	DISPOSITION GLOBALE (maneyra)	*La strophe a une forme bipartite.*	Rimarium Métrique Signification Cadences musicales Répétitions musicales
		AMENAGEMENTS LOCAUX	L'*inventio* poétique et mélodique est résumée dans le vers 1.	
		DISCOURS MUSICO-POETIQUE	Le poème et la mélodie démontrent une progression.	Signification Répétitions musicales
4	Perdigon[524] (*Trop ai estat bon bon esper no vi*)	DISPOSITION GLOBALE (maneyra)	*La strophe a une forme bipartite.*	Rimarium Métrique Cadences musicales Répétitions musicales Ornementations
		AMENAGEMENT LOCAL	L'*inventio* musico-poétique est entendue au vers 1.	Répétitions musicales Courbe musicale (ornementations)
		DISCOURS MUSICO-POETIQUE	La mélodie et le poème démontrent une progression.	Signification du poème Répétitions musicales

[524] Les chansonniers A, B et α ajoutent *ben* (*e saup ben trobar e ben chantar e ben uiular*).

	Cadenet[525]	DISPOSITION GLOBALE (maneyra)	*La strophe a une forme bipartite.*	Métrique Signification Cadences musicales Répétitions musicales Courbe musicale (intervalles)
		AMENAGEMENT LOCAL	Le vers 5 forme avec la mélodie un marqueur sonore.	Métrique Signification du poème Courbe musicale (ambitus, intervalles, ornementations)
			L'*inventio* musico-poétique est entendue au vers 1.	
		DISCOURS MUSICO-POETIQUE	Le poème et la mélodie démontrent une progression.	Rimarium Signification du poème Répétitions musicales
5	Monge de Montaudon (*Era pot ma domna saber*)	AMENAGEMENT LOCAL	L'*inventio* musico-poétique est entendue pendant le vers 1.	Phonétique Prosodie Courbe musicale (ornementations)
		DISCOURS MUSICO-POETIQUE	Le poème et la mélodie démontrent une progression.	Rimarium Signification du texte Les répétitions musicales Courbe musicale (ambitus)

[525] Le chansonnier I rajoute *e trobar* (*e saup ben cantar e parlar e trobar*).

6	Albertet (*Mos corages mes chamaz*)	DISPOSITION GLOBALE (maneyra)	La strophe a une forme bipartite.	Rimarium Métrique Signification Cadences musicales Répétitions musicales
		DISCOURS MUSICO-POETIQUE	La strophe démontre une progression.	Signification Répétitions musicales
	Pistoleta	DISPOSITION GLOBALE (maneyra)	La strophe a une forme bipartite.	Rimarium Métrique Cadences musicales Répétitions musicales Courbe musicale (mouvement, ambitus, ornementation, intervalles)
		AMENAGEMENT LOCAL	L'*inventio* musico-poétique est entendue pendant le vers 1.	Phonétique Prosodie/accentuation Courbe musicale
7	Guilhem Augier Novella	DISPOSITION GLOBALE (maneyra)	La strophe à une forme bipartite.	Rimarium Signification Cadences musicales
		AMENAGEMENT LOCAL	Mise en relief de la strophe VIII.	Signification du texte Courbe musicale (intervalles, ornementations, ambitus, altérations)
		DISCOURS MUSICO-POETIQUE	La mélodie et le poème progressent au fur et à mesure des strophes.	Rimarium Métrique Signification Courbe musicale (ambitus)

II. La performance : de la temporalité à l'intemporalité

Pendant la performance, le troubadour joue sa renommée. Les écrits résultent de ces moments. Ainsi, l'artiste doit être capable de captiver l'attention par son *trobar*, mais également par sa prestance. L'élégance, la courtoisie, l'instruction, la manière de chanter ou de jouer d'un instrument sont des qualités énoncées avec le *trobar* dans les *vidas*. L'image du troubadour doit donc être également gardée en mémoire. Etre connu et reconnu, même dans les cours où l'on n'est jamais allé, implique une participation active de l'auditoire qui doit « écouter » pour que les autres puissent « entendre ». Le troubadour est conscient de ce processus de transmission et les paroles des chansons en témoignent. Dans ses œuvres, l'auteur utilise un vocabulaire d'une civilisation où la tradition orale véhicule le savoir. Au début de la chanson, le troubadour peut demander qu'on l'écoute. L'emploi de l'impératif impose une exigence du troubadour. Prenons deux exemples issus de la première strophe des chansons de Marcabru et Raimbaut d'Orange :

1. Marcabru, dans sa chanson *Pax in nomine domini* :

« *Pax in nomine domini*
fetz Marcabru los motz e·l so
aujatz que di
cum nos a fait per sa doussor
lo seingnorius celestiaus prbet de nos un lavador
c'anc fors outramar no·n fo taus
en de lai deves Josaphas e daquest de sai vos conort[526]. »

[526] Edition et traduction de Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 98-101 :
« Marcabru a fait les paroles et la mélodie
écoutez ce qu'il dit
que nous a construit par sa douceur
le seigneur célestiel près de nous un bain
tel qu'il n'en fut jamais outremer
d'ici jusqu'à Josaphat et c'est de lui que je vous exhorte. »

2. Raimbaut d'Orange, dans sa chanson *Escotatz mas no say que n'es* :

« *Escotatz mas no say que s'es*
senhor so que vuelh comensar
vers estribot ni sirventes
non es ni n·om no·l sai trobar
ni ges no say co·l mi fezes
s'aytal no·l podi'acabrar
que ja hom mays non fis fag aytal
ad home ni a femna en est segle ni en l'autre qu'es passatz[527]. »

L'exigence du début peut être accompagnée d'un vœu placé à la fin de la pièce : celui que l'on entende sa chanson. Le renseignement est précieux car il sous-entend le parcours voulu pour la pièce et les moyens pour y parvenir. Il faut que l'on écoute la chanson pour que d'autres puissent avoir la possibilité de l'entendre. Il y a donc plusieurs niveaux d'appréciation de la chanson. Prenons l'exemple de la chanson *Lonc temps ai estat cubertz* de Raimbaut d'Orange avec la strophe I et la *tornada* :

« *Lonc temps ai estat cubertz*
mas Dieus no vol qu'ieu oimais
puosca cobrir ma besoigna
don mi ven ira et esglais
ez escoutatz cavallier
s'a ren ai obs ni mestier. […]

La contessa a Monrosier
volgra auzis mon gaug entier[528]. »

[527] Edition et traduction de Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 156-159 : « Ecoutez mais je ne sais ce qu'est seigneurs ce que je commence *vers estribot* ou *sirventes* non et je ne trouve aucun nom pourtant je ne saurait le construire si je ne lui donne une fin telle qu'il n'y ait personne qui jamais vu son égal fait par homme ou par femme en ce siècle ni en celui qui est passé. »

[528] Idem, *op. cit.*, p. 133-155 :
« Longtemps j'ai dissimulé
mais maintenant Dieu ne veut plus que je cache ma déficience
dont me vient peine et angoisse
écoutez donc chevaliers
ce dont j'ai besoin et manque. […]
Que la comtesse à Monrosier
entende ma joie entière. »

Les troubadours ont conscience que leur avenir se joue au moment de la performance. Il faut pouvoir captiver pour rester dans le souvenir de l'assemblée. Ainsi, la performance intègre littéralement les qualités propres au *trobar*.

III. Trouver et transmettre

Dans un monde ou l'on écoute et entend, peut-on trouver puis transmettre sans écrire ? La réponse est oui et elle est donnée implicitement et explicitement par les troubadours. Jaufré Rudel répond à ces deux interrogations dans la première et dans la dernière strophe de sa chanson *Quan lo rius de la fontana*[529]. Dans la première strophe, il évoque le rossignol avec le vocabulaire du *trobar*. Celui-ci reprend, roule son doux chant et l'affine. On voit difficilement un rossignol lisant une partition. Trouver s'impose ici comme l'évidence d'une composition faite de mémoire :

> « *Quan lo rius de la fontana*
> *s'esclarzis si cum far sol*
> *e par la flors aiglentina e·l rossinholetz el ram*
> *volf e refranh ez aplana*
> *son dous chantar et affina*
> *dreitz es qu'ieu lo mieu refranha*[530]. »

A la fin de la chanson, Jaufré Rudel répond à la seconde question : il n'utilise pas de parchemin pour transmettre sa chanson. Cela n'exclut pas le fait que des parchemins puissent circuler, mais en tout cas Jaufré n'en avait pas besoin pour trouver ou transmettre sa chanson dans des contrées éloignées :

---

[529] Edition et traduction de Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 80-81.
[530] Idem, *op. cit.*, p. 80-81 : « Quand le ruisseau à la fontaine s'éclaircit comme il arrive et paraît la fleur églantine et le rossignol sur la branche répète, reprend et roule son doux chant et l'affine il est juste que je reprenne le mien. »

« *Senes breu de pargamina*
tramet lo vers que chantam
en plana lengua romana
a·N Hugo Bru per Filhol
bo·m sap quar gens peitavina
de Berri e de Guiana
s'esgau per lui e Bretanha[531]. »

D'une manière identique, mais sans employer les mêmes termes, Guillaume IX d'Aquitaine avait déjà évoqué ces deux problématiques au même endroit dans sa chanson *Farai un vers de dreit nien*[532], dans la première et dans la dernière strophe. Guillaume trouve sa chanson sans l'écrire. Ce fait est donné comme une évidence, mais pourtant l'auteur ne le dit pas explicitement. La chanson a été trouvée en dormant sur un cheval. Cela exclut donc l'éventualité qu'il puisse s'aider de l'écriture pour composer :

« *Farai un vers de dreit nien*
non er de mi ni d'autra gen
non er d'amor ni de joven
ni de ren au
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau[533]. »

La dernière strophe montre explicitement un exemple de transmission orale formant une chaîne de personnages qui ont le rôle de capter le savoir puis celui de le retransmettre. Le processus est individuel car chacun forme un maillon de la chaîne :

[531] Edition et traduction de Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 80-81 : « Sans lettre de parchemin je transmets le vers que nous chantons en claire langue romane à Uc le Bun par Filhol je suis heureux que les Poitevins ceux du Berry et de Guyenne soient heureux par lui et la Bretagne. »
[532] Idem, *op. cit.*, p. 71-73.
[533] Idem, *op. cit.*, p. 71-72 :
« Je ferai un vers de pur rien
il ne sera ni de moi ni d'autres gens
il ne sera ni d'amour ni de jeunesse
ni de rien d'autre
sinon qu'il fut composé en dormant
sur un cheval. »

« *Fait ai lo vers no sai de cui*
e trametrai lo a celui
que lo·m trametra per autrui
envers Peitau
que·m tramezes del sieu estui
la contraclau[534]. »

Un constat s'impose : Guillaume n'utilise aucun vocabulaire pouvant être associé à l'écriture. Dans un monde où l'ouïe permet de comprendre et de percevoir, quelle place revêt l'écriture de la chanson ? Elle est l'image d'un savoir-faire résultant d'une performance à un moment donné de sa diffusion. Si les oeuvres ont évolué à travers le processus consistant à composer et exécuter de mémoire, nous devons les aborder à travers cette problématique. Comme nous avons eu l'occasion de l'observer pendant les analyses, ce savoir-faire a laissé ses marques dans l'élaboration musico-poétique de la chanson. Etant donné que trouver implique une recherche sur le double plan des mots et des sons, il serait logique que la concrétisation sonore du poème soit imprégnée du savoir-faire de la création poétique. L'utilisation de procédés semblables pour faire la mélodie et le poème pourrait constituer un premier élément de réponse concernant l'absence d'indications sur les modes de créations de la mélodie lorsqu'il s'agit d'expliquer le *trobar* dans les traités occitans.

Trouver pour transmettre la chanson est un processus conscient du troubadour. Comment la création musico-poétique donnée par les manuscrits nous indique le cheminement de sa composition et de sa mémorisation ? Avant de répondre à cette question, établissons le bilan de nos recherches dans la continuité des études antérieures.

[534] Edition et traduction de Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 70-71 : « le vers est fait je ne sais de qui et je le transmettrai à celui qui le transmettra par un autre à Poitiers pour qu'il me transmette de son étui la contre-clé. »

Chapitre 2

MUSIQUE ET POESIE

Aucun troubadour ne dit comment il fait ses chansons mais il y a quelque chose d'implicite avec sa propre capacité mémorielle et une facilité d'invention. La mémoire n'est pas expliquée mais elle est inhérente aux genres, préalable à toute expression écrite. Avant la consignation, la chanson est, avant tout, faite oralement. Il y une réelle articulation entre le mot et le son dans le *trobar*. La problématique concernant les rapports entre la mélodie et le poème a très souvent été soulevée. Cependant, elle reste encore d'actualité.

Dans une première partie, nous évoquerons deux soucis majeurs pour une étude de l'art de *trobar*. Comment et sur quoi se baser pour aborder cette question ? Nous confronterons dans une seconde partie les résultats de l'analyse avec ceux relevés dans de récentes études car elles ont permis un point de départ pour la compréhension de l'interaction entre musique et poésie.

I. Aborder la question du rapport entre le poème et la mélodie

Si le rapport entre la musique et la poésie est une évidence admise par l'ensemble des spécialistes, cette question a été largement abordée à travers une définition des formes, des genres et des styles avec souvent comme appui des sources tardives et/ou éloignées du contexte. Est-ce que l'étude par genres, formes, styles a donné des résultats satisfaisants ? Sur quelles sources peut-on se baser pour une l'étude de l'art de *trobar* ?

Elizabeth Aubrey, dans ses trois chapitres, « *Genre* », « *Form* » et « *Style* »[535], prend comme point de départ des traités de rhétorique et des traités occitans pour ensuite évoquer la problématique du rapport entre la poésie et la musique. Par la pertinence de ses remarques, elle a donné des éléments de réponses concernant le savoir-faire du troubadour tout au long de son ouvrage. Tout en commençant ces trois chapitres par une présentation conventionnelle des genres, des formes et des styles, elle évoque à chaque fois la difficulté de traiter de l'art de *trobar* à travers ces trois points.

Aborder la question du genre dans le cadre des rapports entre musique et poésie a permis de voir qu'il n'y avait pas de rapport entre la matière poétique utilisée et la sophistication des mélodies. Cependant, d'un point de vue musical,

[535] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, p. 80, 132 et 198.

un genre fait appel à une composition particulière. Si l'opéra est un genre musical et se distingue du concerto par sa formation musicale, ce n'est pas le cas entre une *canso* et un *sirventes*. La classification des genres poétiques ne semblent pas avoir de relation avec la mélodie.

Les formes musicales conventionnelles (par exemple AAB) restreignent la forme de la strophe au seul phénomène de la répétition de vers musicaux et sont déconnectées du poème. La distinction par la forme des chansons de troubadour reste superficielle et n'apporte pas véritablement d'éléments dans la compréhension de l'art de *trobar*. La classification structurelle appelle à une rigidité qui n'est pas représentative de l'art de *trobar* et de bien d'autres courants de diverses époques et civilisations[536]. Par conséquent, fixer la forme musicale et poétique d'une chanson de troubadour dans l'objectif d'une assimilation à un groupe de chansons est une tentative d'homogénéisation absolument impossible.

Pour Elizabeth Aubrey, l'arrangement du matériel pendant l'*elocutio*, (motifs, éléments de la courbe musicale, des modes …) pourrait constituer des éléments stylistiques au même titre que des éléments poétiques[537]. L'écrit témoigne de cette pratique et nous l'avons observée dans presque toutes les chansons. Notre étude rejoint donc ici la réflexion d'Elizabeth Aubrey. Le troubadour a le choix entre une multitude de procédés musicaux et c'est la coordination de ceux-ci et avec les éléments poétiques qui permettent de marquer stylistiquement la chanson. Nous pouvons prendre l'exemple du troubadour Perdigon qui se démarque en utilisant un type particulier de répétition. Il entoure le vers central de deux motifs similaires. Cette technique est unique dans le corpus étudié. En revanche, les résultats de notre étude ne sont pas en accord avec le fait que les éléments poétiques ne coïncident pas directement avec la mélodie[538]. Dans certaines chansons, la fabrication d'un marqueur sonore rend compte d'une articulation musico-poétique. Ce point commun dépasse-t-il les cadres de l'art de *trobar* ? Peut-on l'attribuer à la seule utilisation des troubadours ? Son usage peut-il être en connexion avec un savoir-faire conditionné par l'oralité ?

[536] Voir François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, Paris, Editions O. Jacob, 2001, p. 64 : « Mais on a aperçu à quel point ce terme de forme « fixe » est abusif, et combien d'un auteur à l'autre, les formes changent plus souvent que leur appellation, et semblent plutôt cerner un programme dynamique que fixer des phénotypes immuables. »
[537] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 203.
[538] *Ibid*.

La recherche par genres, formes et styles n'a pas donné de réponses satisfaisantes sur la question du *trobar*. Ceci peut s'expliquer par le fait que cette délimitation est étrangère au monde des troubadours mais sied à notre époque.

Les sources habituellement utilisées pour étudier le répertoire des troubadours sont constituées principalement par les traités occitans, de rhétorique ou évoquant d'autres répertoires. Comme le fait judicieusement remarquer Elizabeth Aubrey, nous pouvons reprendre la terminologie de ces traités afin de nommer des processus musicaux. Nous avions souligné dans la première partie la difficulté causée par le manque d'expressions musicologiques pouvant qualifier le savoir-faire du troubadour.

Cependant, l'usage de ces sources peut poser un certain nombre de problèmes. Les traités sont déconnectés du contexte de la poésie lyrique des troubadours. Les troubadours n'ont pas attendu les traités pour trouver, et ces écrits ne rapportent qu'une partie du savoir et du savoir-faire. Ces écrits témoignent de la fin du *trobar*, période où l'on veut théoriser et ordonner le *trobar* à travers des règles et des conventions. Ils restent utilisables, mais dans un objectif de vérification. Les traités de rhétorique, comme par exemple ceux de Geoffroy de Vinsauf ou Jean de Garlande décrivent un savoir-faire. Si le troubadour forme son discours d'une manière rhétorique en employant certains de ses procédés, ces traités restent éloignés de leur réalité. En outre, ils expliquent comment faire un discours poétique, mais la musique n'est pas évoquée en ces termes. Le traité *De musica* de Jean de Grouchy est également utilisé dans l'étude des troubadours. Or, cet ouvrage se situe dans un autre contexte spatio-temporel : il date de la fin du *trobar* et traite du répertoire des trouvères et non des troubadours. Les travaux de Jean de Grouchy peuvent permettre de donner des pistes de recherches, mais il nous semble délicat de l'utiliser pour comprendre le savoir-faire du *trobar*.

L'étude du *trobar* à travers le genre, la forme et le style est effectuée à travers des conventions étrangères au contexte. Partir des sources pour arriver à l'étude des chansons restreint le savoir-faire du troubadour et ne permet pas une vision maximale de son art. C'est peut être pour ces deux raisons (le plan et les sources) que, malgré un travail remarquable, Elizabeth Aubrey n'a pas pu, au bout du compte, expliquer précisément ce qu'était l'art de *trobar*.

Aborder l'art de *trobar* en termes de savoir-faire en partant de la chanson en elle-même permettrait peut-être de répondre à cette problématique restée, jusqu'ici, encore irrésolue. Dans les chansons, le troubadour donne des éléments de réponse sur son art. Ce témoignage doit être considéré comme le plus important car il est le plus proche de l'auteur. Les *vidas* et les *razos* contribuent de manière complémentaire à la connaissance du *trobar* en portant un regard critique sur l'œuvre du troubadour, qui, on l'a vu, atteste d'un souvenir relativement fiable en la matière.

II. Un nouvel état de la question

A travers l'analyse des chansons du corpus choisi, nous avons observé des convergences, mais également des divergences avec quelques études récentes. Faisons à présent le bilan de nos recherches en confrontant les résultats de l'analyse avec ceux des travaux antérieurs.

1. *L'étude du processus global du discours*

L'art de *trobar* a été comparé avec l'art oratoire classique. Nathaniel B. Smith a fait le rapprochement d'un point de vue littéraire et Elizabeth Aubrey a évoqué cette possibilité pour les mélodies. Elaborer un discours se fait traditionnellement en cinq temps. Nathaniel B. Smith les énoncent avant d'étudier les figures de rhétoriques dans la poésie des troubadours[539] :

[539] Nathaniel B. Smith, « Rhetoric », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 405.

1. *inventio*
2. *dispositio*
3. *elocutio*
4. *memoria*
5. *actio* ou *pronunciatio*

Ces cinq temps sont repris par Elizabeth Aubrey dans son chapitre « *Poetic and Music* »[540]. Le processus est expliqué à travers les traités rhétoriques et occitans. La démarche est pertinente, mais ce plan de construction n'est pas exploité pour expliquer le processus de construction de la chanson. Ainsi, cette forme d'élaboration du discours n'a pas été clairement rapprochée avec le processus suivi par les troubadours.

Cependant, ces sources ne sont pas indispensables pour comprendre le processus de l'art de *trobar* car dans ses chansons, le troubadour indique son parcours. La terminologie n'est cependant pas la même pour un cheminement semblable. Animé par la passion, il possède une bonne matière (*razo*). La *razo* sert de base à de nombreuses inventions. A partir d'une de ces idées, il trouve sa chanson dans laquelle il va entremêler les mots et les sons. Ensuite, il l'aiguise pour pouvoir la chanter devant un auditoire. Le troubadour est conscient que sa renommée se joue pendant la dernière étape.

Les traités de rhétoriques et les troubadours décrivent un parcours semblable sans employer le même vocabulaire. Ceci laisse supposer que les troubadours n'ont pas eu besoin de ces écrits pour créer leur chansons. Qu'est-ce qui a pu pousser les troubadours vers cette technique sans partir de la convention classique de la rhétorique ?

[540] Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 67-71.

2. *Etude de la forme*

Jusqu'à aujourd'hui, dans l'étude des chansons, la forme musicale a été séparée de celle du poème. Séparer la forme musicale de son contexte a été une étape nécessaire dans l'étude du *trobar*. Le système conventionnel utilisé pour classifier les formes musicales des troubadours est basé sur la répétition de vers musicaux. Dans ce système, la découpe du vers a été admise comme la délimitation de la phrase musicale au sein de la strophe. On les a nommés avec des lettres. Les vers musicaux semblables sont mis en rapprochement avec une lettre commune, le prime qualifiant une petite variation (par exemple A et A'). A partir de la qualification de chaque vers, la répétition d'un ensemble de vers musicaux a été mis en rapprochement dans une forme globale. Si nous prenons l'exemple de la chanson *Us guays conorts* de Pons de Chapdueil, les neuf vers ont permis de distinguer neuf phrases musicales AB / A'B' / CDEFG et prennent ainsi la forme globale AAB. Cette technique est entre autre appliquée par Hendrik van der Werf, Elizabeth Aubrey et Margaret Switten. Les formes globales généralement admises pour les mélodies de troubadours sont :

1. AAB
2. ABCBx
3. ABACx
4. ABBCx
5. ABCAx
6. libre avec répétition
7. libre
8. phrases musicales par groupe de vers
9. rondo

Ces appellations permettent de voir si une mélodie comporte des répétitions à l'échelle du vers. Les neuf formes se scindent donc en deux groupes : celles qui ont des répétitions musicales respectant l'échelle du vers (1 à 6) et celles qui n'en ont pas (7 à 9). La répétition est donc considérée comme un attribut structurel. Pour les cinq premières formes, l'absence de répétition est soulignée par une rupture :

1. AA / B
2. ABCB / x
3. ABAC / x
4. ABBC / x
5. ABCA / x

Ces cinq formes rendent visible un contraste effectué dans la strophe par un changement dans l'agencement des répétitions de vers musicaux. Leur absence crée une rupture par la disposition et rend ainsi perceptible la distinction de deux parties. Par exemple, dans la forme AAB, la distinction de B est rendue par la disposition des répétitions. Margaret Switten avait déjà remarqué une tendance à une délimitation bipartite de la strophe donnée par l'agencement des répétitions des vers musicaux[541]. Hendrik van der Werf a souligné également avec justesse l'importance de la répétition musicale comme un élément structurel de la mélodie :

> « *A melody's underlying structure is deduced from the manner in which certain pitches repeatedly appear in prominent positions ; in other words, repetition also is one of the contributors to structural unity in the music*[542].»

En revanche, Hendrik van der Werf souligne qu'au delà de ce modèle formel (par exemple ABACx), les intentions du compositeur ne sont pas clairement définies. Pour le musicologue, ce qui se passe à l'intérieur de ce cadre reste relativement flou[543] ; il en déduit qu'une étude plus détaillée est risquée en particulier dans l'étude du poème et de la mélodie[544]. Cependant, il ajoute plus loin dans le même article qu'il aimerait en savoir un peu plus[545]. Pourquoi une étude de la répétition musicale à une échelle inférieure au vers relève plus du

[541] Margaret Switten, « Music and Versification », *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, University Press, 1999, p. 147-148.
[542] Hendrik van der Werf, « Music », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 147: « la structure fondamentale d'une mélodie est déduite par la position de certaines répétitions ; en d'autres termes, la répétition contribue ainsi à l'unité structurale dans la musique. »
[543] *Ibid*.
[544] Idem, *op. cit.*, p. 146.
[545] Idem, *op. cit.*, p. 148.

détail ? Les formes AAB ou ABACx ne sont déjà-t-elles pas du détail ? Cette convention a été appliquée aux troubadours mais la disposition des répétitions peut passer outre la délimitation du vers. Par exemple, la forme libre avec répétition attribuée à l'*alba* de Cadenet ne représente pas la disposition globale de la strophe musico-poétique. L'étude de l'agencement des répétitions musicales avec celui du poème dans le détail a permis de voir une toute autre forme, hautement élaborée.

Notre étude confirme le rôle structurel de la répétition. En revanche, il résulte des analyses que toutes les chansons présentent une division strophique bipartite vérifiée soit par la mélodie, soit par le poème, soit par les deux. Les formes libres ou libres avec répétition sont également structurées en deux sections distinctes. Il existe donc d'autres procédés que la répétition de vers musicaux pour agencer la strophe. Etudier dans le détail les chansons de troubadours a permis de distinguer d'autres techniques mises en avant que celles de ce système conventionnel.

En résumé, le système conventionnel utilisé pour qualifier les formes musicales des troubadours sépare la mélodie de son contexte et pose donc quatre problèmes principaux. Premièrement, il implique que la répétition musicale est forcément à l'échelle du vers. Ainsi, la répétition à l'échelle du motif n'est pas considérée comme un procédé utilisé par le troubadour pour agencer sa mélodie. Deuxièmement, ces formes montrent comme une obligation le fait qu'une phrase musicale est délimitée par le vers, or ce n'est pas toujours le cas. Troisièmement, la répétition musicale n'est pas le seul procédé utilisé par le troubadour pour rendre une forme musicale perceptible. Il s'aide entre autre, des cadences, de la modalité, et de la courbe musicale pour créer des contrastes entre plusieurs sections musicales, éléments qu'il pourra cumuler ou non à la répétition de vers musicaux. Quatrièmement, ce système déconnecte la mélodie du poème car le cheminement poétique n'est pas représenté. Par conséquent, il ne peut pas être représentatif de l'art de *trobar*.

Ces quatre points remettent en cause la légitimité de l'utilisation de ce système dans une étude sur l'art de *trobar*. Il peut cependant être utile dans l'étude de la répétition de vers musicaux en permettant de voir si ou non le troubadour l'utilise dans un but structurel.

Elizabeth Aubrey et Margaret Switten ont fait de ce système la base de leurs analyses formelles. Elles sont allées plus loin en entrant dans le détail, contrairement à ce que préconisait Hendrik van der Werf. Elles ont remarqué que des motifs ou des petites idées mélodiques pouvaient être agencées de manière cohérente et jouaient parfois un rôle dans la forme de la mélodie. Margaret Switten écrit à ce propos :

> « *An equally important musical technique is the repetition of small melodic ideas or motives which structure the melodic flow and provide coherence*[546]. »

Cependant, dans ses quatre points de départ pour une bonne approche de la musique des troubadours, Margaret Switten inclut le fait que la phrase mélodique est délimitée par le vers poétique :

> « *A good way to approach troubadour music is to devise strategies one can deploy to appreciate how the melodies work, starting from the basic concepts that (a) notes and note groups are joined to syllables; (b) that a melodic phrase corresponds to a poetic line of verse; (c) that the phrase may be closed by a cadence; and (d) that most troubadour songs are strophic, so the melody is contained entirely within the stanza and repeated for each succeeding stanza*[547]. »

[546] Margaret Switten, *op. cit.*, p. 146 : « Une technique musicale également importante est la répétition de petites idées mélodiques ou des motifs qui structurent le déroulement mélodique et fournissent une cohérence. »

[547] Idem, *op. cit.*, p. 145-146 : « une bonne approche de la musique des troubadours est de concevoir les stratégies pouvant être déployées, pour apprécier le travail mélodique, en commençant par le concept basique (a) que les notes et les groupes de notes sont jointes aux syllabes, (b) qu'une phrase mélodique correspond à une ligne poétique du vers, (c) que la phrase peut être close par une cadence, (d) et que beaucoup de chansons de troubadours sont strophiques, car la mélodie est contenue à l'intérieur de la strophe et répétée par les strophes suivantes. »

Si nous prenons l'exemple du *descort* de Guilhem Augier Novella, la phrase musicale n'est pas attachée au vers mais à un groupe de vers. Le fait que la phrase mélodique suive la découpe des vers est une possibilité et non une obligation. Ainsi, contrairement à ce que laisse entendre Margaret Switten, le troubadour se sert de la versification d'une manière non conventionnelle.

La répétition musicale n'est pas le seul attribut permettant la mise en forme de la chanson. Elizabeth Aubrey a évoqué ce point dans *The Music of Troubadours* :

> « *But other musical details give the melodies of the troubadours coherence ; they include pitch and interval content, tonal centers, motives, incipits, and cadences*[548] .»

Ainsi, Elizabeth Aubrey souligne avec justesse que la cohérence d'une mélodie peut être donnée par d'autres critères, tels que la courbe musicale, la modalité, la répétition musicale à une échelle moindre que celle du vers (motif), l'incipit et les cadences. Ceci a été observé dans nos analyses. Cependant, pour la définition de six générations de troubadours par les formes musicales utilisées, Elizabeth Aubrey reprend le système classique. Tout en étant consciente que la répétition musicale n'est pas le seul procédé utilisé par le troubadour pour donner de la cohérence à sa chanson, elle n'en tient pas compte dans sa délimitation temporelle. En outre, elle prend le parti d'une classification purement musicale, ce qui est difficilement compatible avec la définition du *trobar*. Il est peut être possible de distinguer plusieurs générations de troubadours, mais en tenant compte de l'ensemble des procédés musicaux-poétiques utilisés.

[548] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 136 : « mais d'autres détails musicaux donnent de la concordance aux mélodies de troubadours ; ils incluent le contenu les tons et les intervalles de la courbe musicale, les modes, les motifs, les incipits, et les cadences. »

Beaucoup d'études portent soit sur la forme musicale, soit sur la forme strophique. En revanche, il s'avère que la mélodie et le poème suivent un cheminement commun où la forme et son contenu sont étroitement liés. L'interaction entre la forme et le contenu a été soulevée soit pour la mélodie, soit pour le poème, mais jamais simultanément. Dans son chapitre « *Form* »[549] Elizabeth Aubrey effectue un rapprochement entre le principe rhétorique de la *dispositio* et la forme de la mélodie. Les éléments musicaux seraient disposés d'une manière cohérente. Pour se faire, elle s'appuie dans l'ordre sur le schéma Cicéronien, les traités de Geoffroy de Vinsauf et Jean de Garlande et enfin les *Razos de trobar* de Joffre de Foixa. La forme est donc évoquée à partir d'un concept et non à partir des sources premières (chansons). La théorie n'est ni expliquée ni démontrée précisément par l'analyse. Pour la poésie lyrique des troubadours, le lien entre forme et contenu a été soulevée par Nathaniel B. Smith dans son article « *Rhetoric* »[550]. Il en fait d'ailleurs un trait stylistique de la poésie des troubadours.

Margaret Switten se distingue d'Elizabeth Aubrey et de Nathaniel B. Smith en distinguant deux approches pour une étude du rapport mot-son : structurelle et rhétorique[551]. La première considère la forme et la seconde les procédés internes à la structure. S'il apparaît judicieux d'étudier la forme et les procédés, il n'est pas nécessaire de les opposer. L'analyse des chansons a montré que la rhétorique intégrait littéralement la structure de la mélodie par l'utilisation de la disposition. Si l'analyse mélodique ou poétique rend compte d'une interaction de la forme et son contenu, pourquoi une étude simultanée devrait les séparer ?

La mélodie et le texte se rejoignent donc dans leurs modes d'élaboration et se confondent dans l'organisation formelle. En revanche, l'art de *trobar* est loin d'être conventionnel comme le suppose Margaret Switten[552] ou Nathaniel B. Smith[553]. Les règles de compositions sont propres à chaque chanson. Pour élaborer sa forme, le troubadour a le choix entre divers procédés musicaux (répétitions, courbe musicale, modalité, cadences) et/ou poétiques (versification,

[549] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 132-197.
[550] Nathaniel B. Smith, *op. cit.*, p. 417.
[551] Margaret Switten, *op. cit.*, p. 147.
[552] Idem, *op. cit.*, p. 143.
[553] Nathaniel B. Smith, *op. cit.*, p. 419.

sens du texte, structure grammaticale, phonétique). Si la forme obtenue peut ressembler à celle d'une autre chanson, les moyens pour y parvenir ne sont pas forcément les mêmes. Prenons par exemple deux chansons étudiées ayant une disposition bipartite. Dans un premier temps, le déroulement strophique bipartite d'*Era pot ma domna saber* de Monge de Montaudon est donné essentiellement par des procédés mélodiques (cadences et répétitions). Dans un second temps, le déroulement strophique bipartite de *Lanquan vei florir l'espiga* de Guilhem Ademar est donné par des procédés mélodiques (cadences et courbe musicale) et poétiques (sens du texte, structure grammaticale, sonorité et agencement des rimes, césures, phonétique).

La mélodie et le texte ont été pensés ensemble dans une certaine disposition. La mélodie est nécessaire pour la compréhension de la forme, car la poésie ne donne qu'une partie des informations. L'organisation strophique doit être perçue oralement et la mélodie joue un rôle fondamental dans ce processus de transmission.

3. *Remplir le cadre formel*

A l'intérieur du cadre formel, le troubadour remplit son espace et peut le charger d'une progression logique. La répétition constitue un savoir-faire essentiel dans ce travail de remplissage. Le troubadour possède la faculté extraordinaire de créer une multitude de possibilités mélodiques avec un matériel mélodique réduit. Dans l'analyse, nous avons fréquemment relevé que le matériel mélodique entendu pendant le vers 1 était à la base de toute la mélodie. Pour ce faire, l'artiste combine les techniques de l'amplification, l'abréviation, l'inversion, la rétrogradation et la variation. Le processus respecte la grille formelle et peut parfois constituer le procédé essentiel de son élaboration.

Elizabeth Aubrey, au début de son chapitre « *Style* », cite l'amplification et l'abréviation comme des techniques rhétoriques intégrant le moment de l'*elocutio*[554]. En revanche, le rapprochement des procédés poétiques de répétitions pour la construction mélodique n'est pas démontré. Pour Nathaniel B. Smith, l'amplification et l'abréviation sont effectuées pendant l'*elocutio*, mais joue un rôle dans la *dispositio*[555].

L'analyse a montrée que la mélodie pouvait être élaborée avec ces techniques. La mélodie rejoint le fonctionnement du poème décrit par Nathaniel B. Smith. L'amplification et l'abréviation peuvent être utilisées dans un but formel en jouant parfois un rôle dans la disposition globale de la strophe. De surcroît, ces techniques sont effectuées à plusieurs échelles (groupe de vers musicaux, vers musicaux, groupe de syllabes musicales, syllabes musicales). Prenons l'exemple de la chanson de Guilhem Ademar. La diminution progressive des ornementations au fil de la strophe joue un rôle dans la disposition bipartite de quatre et deux vers, mais également dans l'éloquence du poème car les deux derniers vers deviennent plus compréhensible que le reste par la diminution du nombre de sons par syllabes. Ainsi, un procédé peut revêtir plusieurs fonctions simultanées.

Le savoir-faire consistant à abréger ou à amplifier une idée peut prendre une multitude de directions. Selon Nathaniel B. Smith, la construction du discours poétique des troubadours est fortement imprégnée de la rhétorique par l'utilisation de figures telles que les figures de répétitions, les figures de syntaxes, les figures de description et d'argumentation et les figures de pensées[556]. Dans les figures de répétitions, Nathaniel B. Smith cite la paronomase et l'allitération comme fortement utilisées par les troubadours. Pour façonner sa mélodie, le troubadour opte parfois pour certaines de ces techniques. Le rapport entre la musique et la poésie concerne ici essentiellement le savoir-faire. Cependant, les figures de répétitions peuvent occasionnellement avoir une correspondance poétique simultanée.

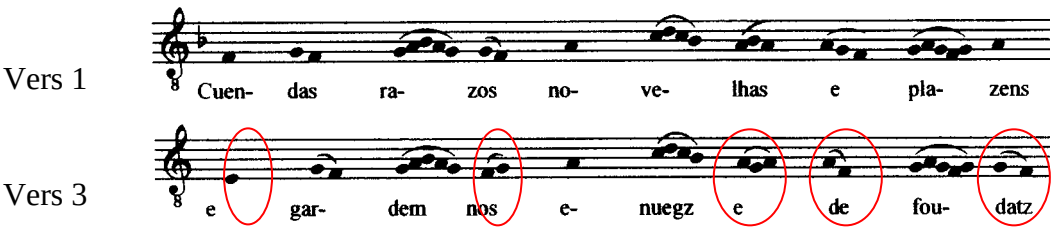
[554] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 198.
[555] Nathaniel B. Smith, *op. cit.*, p. 405.
[556] Nathaniel B. Smith, *op. cit.*, p. 405-417.

La paronomase désigne un rapprochement phonétique de plusieurs termes de même étymologie ou non[557]. Les possibilités sont grandes ; en voici trois exemples :

1. *cors/cor*[558] : l'étymologie est différente mais le son est presque identique.
2. *plazen/plazensa*[559] : termes de même étymologie, le second est amplifié d'une syllabe.
3. « *savis* ***es*** *bels* ***es***, ***es*** *discretz* ***es*** »[560] : répétition d'un même mot.

Ces trois exemples de paronomase peuvent être assimilés musicalement. Le premier (*cors/cor*), peut être utilisé dans la répétition d'une même formule mélodique, la seconde étant une variation. De la même manière, dans la chanson d'Uc Brunec, les vers musicaux 1 et 3 sont semblables, mais pas identiques. Le vers musical 3 comporte cinq micro-changements. L'assimilation des deux passages est évidente, ainsi que leurs différences :

EXEMPLE MUSICAL III-1

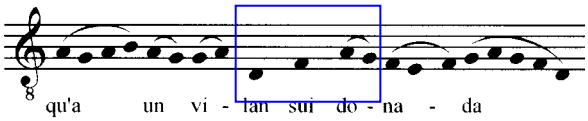


Plazenza est une amplification de *plazen*. La mélodie de l'*alba* de Cadenet reprend cette technique. Dans l'exemple suivant, une formule mélodique est réentendue dans le vers suivant amplifiée de deux syllabes. Cependant, la courbe mélodique reste semblable :

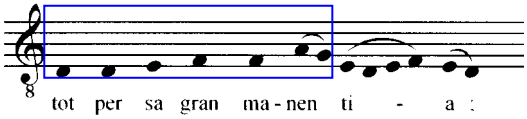
[557] Nathaniel B. Smith, *op. cit.*, p. 407.
[558] *Ibid*.
[559] Idem, *op. cit.*, p. 408.
[560] Idem, *op. cit.*, p. 409.

EXEMPLE MUSICAL III-2

Vers 3



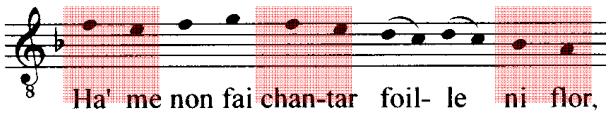
Vers 4



Le troisième exemple donné laisse entendre dans une même phrase quatre fois le mot *es*, qui dure une syllabe. L'*inventio* mélodique de la chanson *Ha' me non fai chantar foille ni flor* d'Albertet est construite avec ce principe de répétition. La particule mélodique formant une seconde mineure descendante est entendue trois fois pendant le premier vers. Les formules durent deux syllabes et sont placées au début, au milieu et à la fin du vers à deux syllabes d'intervalles. La répétition finale est transposée à la quinte. Le demi-ton est conservé, la répétition est donc semblable. La régularité imposée par ce procédé de répétition crée un rythme prosodique particulier :

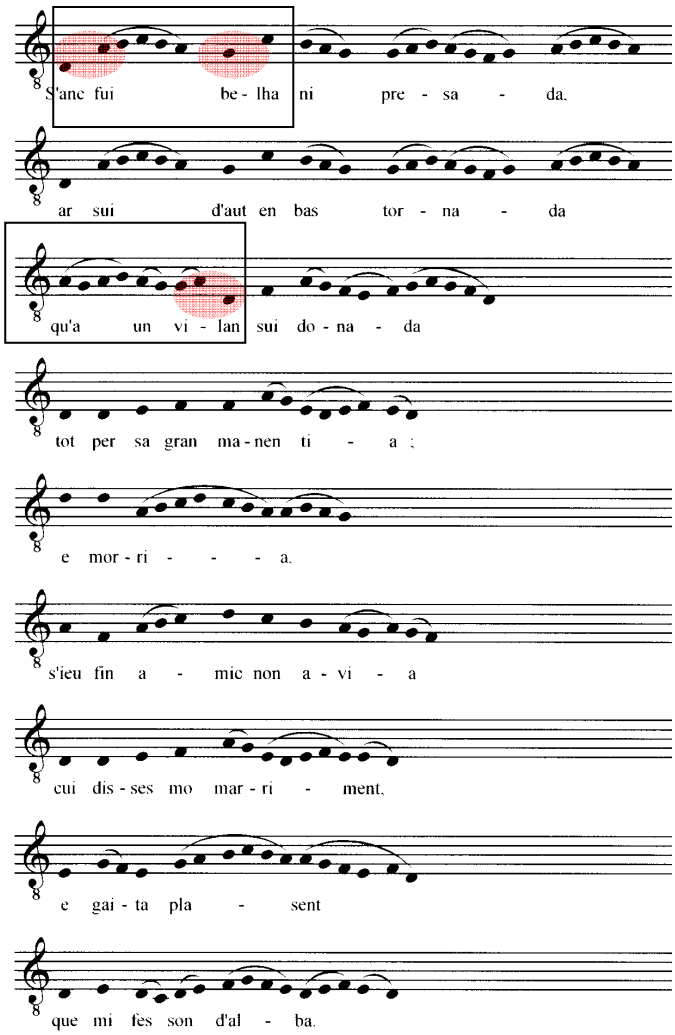
EXEMPLE MUSICAL III-3

Vers 1



Même si cette pratique est peu courante, il est possible qu'une paronomase musicale mette en concordance deux éléments poétiques. Dans l'*alba* de Cadenet, les mots *belha* et *vilan* sont mis en opposition avec une paronomase par abréviation :

EXEMPLE MUSICAL III-4



L'allitération consiste en la répétition d'un même son sur deux mots ou plus à proximité. La technique est très appréciée des troubadours et peut être effectuée avec des voyelles ou /et des consonnes. Une même assonance à la rime est considérée comme une allitération par *similiter cadens.* En voici quelques exemples :

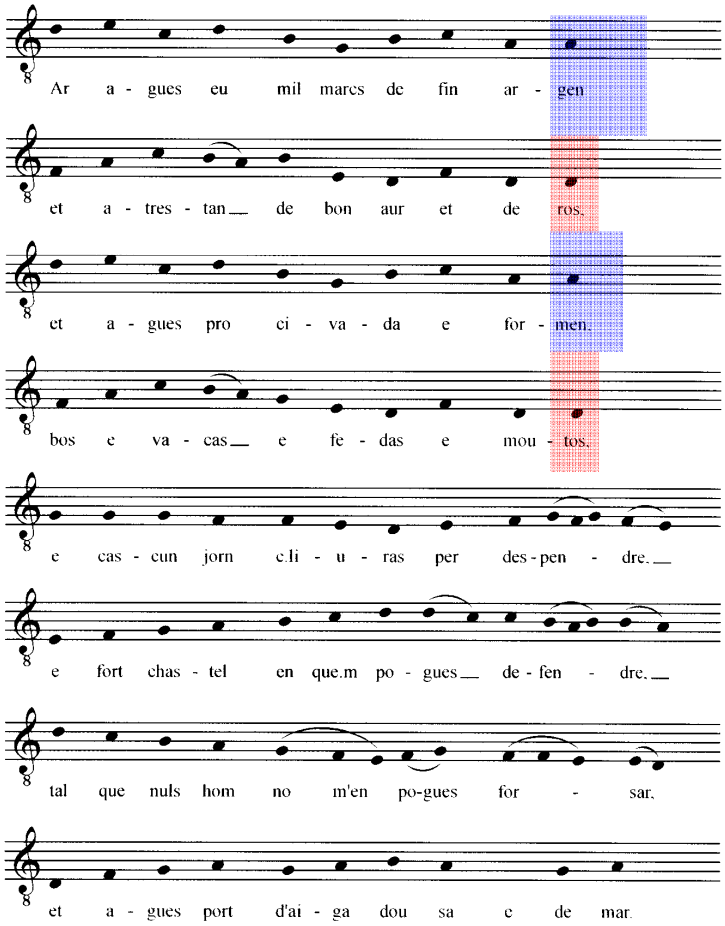
1. *amors/dolors*
2. « *Lo temps vai e ven e vire* » (Bernard de Ventardorn)
3. « *A lunel lutz una luna luzens* » (Guilhem de Montanhagol's)[561]

[561] Exemples cités par Nathaniel B. Smith, *op. cit.*, p. 406 et 407.

Pour le premier exemple d'allitération, *amors/dolors*, les deux termes peuvent être entendus comme désinence de rimes. Parfois, nous entendons des répétitions mélodiques dans ce cadre. L'exemple III-5, illustré par la mélodie du chansonnier X de Pistoleta, montre la répétition musicale en concordance avec l'assonance. La fonction de la répétition est structurelle en soulignant l'agencement des deux premières rimes. Le contraste avec la seconde partie de la strophe est mis en valeur car ce processus n'est pas repris comme cela dans les quatre derniers vers :

EXEMPLE MUSICAL III-5

X, f°82r

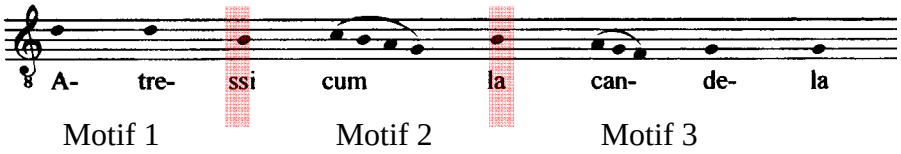


Ce mode de répétition peut être retrouvé autrement qu'à la rime et, par exemple, dans le cadre d'un vers. Musicalement, nous pouvons avoir une phrase musicale délimitée en motifs et la seconde partie de chaque motif sera semblable.

L'*inventio* musicale de Peire Raimon de Tolosa (exemple III-6) est construite sur ce principe de répétition. Les deux premiers motifs durant trois et deux syllabes font entendre un *SI* sur l'aboutissement du motif. Cette répétition ne correspond pas à une répétition poétique. Cependant, le procédé de l'allitération est repris :

EXEMPLE MUSICAL III-6

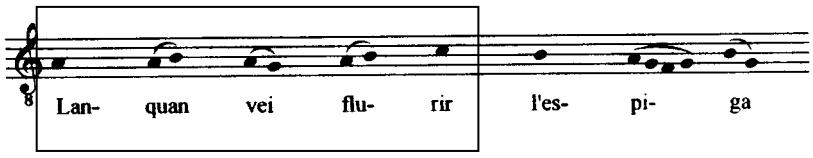
Vers 1



Le deuxième exemple poétique de l'allitération mettant en relief un jeu de répétition autour du *v* dans un seul vers (« *Lo temps vai e ven e vire* ») est un procédé de répétition repris musicalement. L'*inventio* mélodique de Guilhem Ademar (exemple III-7) est élaborée sur ce principe. Le premier hémistiche du vers fait entendre quatre fois le *LA* sur les quatre premières syllabes. Le premier est entendu seul, le deuxième avec un *SI*, le troisième avec un mouvement inversée vers le *SOL*, le quatrième avec un *SI* et une montée au *do*. Ainsi, le *LA* se substitue à la lettre dans la figure de répétition de l'allitération :

EXEMPLE MUSICAL III-7

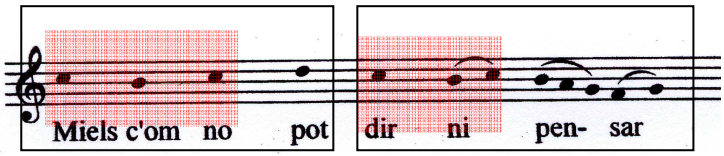
Vers 1



Pons de Chapdueil base le premier vers musical de *Miels com no pot dir ni pensa*r sur le principe de l'allitération. Chaque hémistiche musical commence par l'enchaînement *do SI do* :

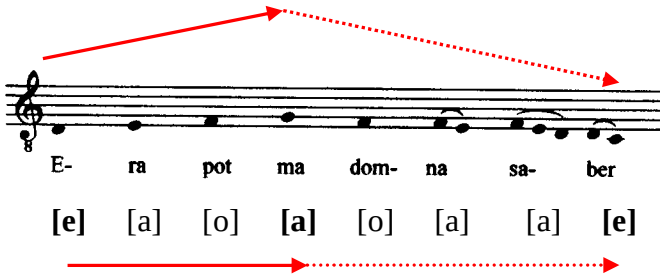
EXEMPLE MUSICAL III-8

Vers 1



L'allitération peut être donnée simultanément par le poème et la mélodie. L'*inventio* musicale de *Era pot ma domna saber* combine la répétition par rétrogradation de la mélodie et des voyelles du vers. L'enchaînement des voyelles de chaque syllabe forment un miroir entre le début et la fin du vers 1. La dernière syllabe est constituée des deux morphèmes de départ ([e] et [r]). Musicalement, Monge effectue une montée du *RE* au *SOL* sur les quatre premières syllabes, puis inverse le mouvement musical sur les quatre dernières en ajoutant des ornementations sur les trois dernières syllabes :

EXEMPLE MUSICAL III-9



Par ces quelques exemples, nous observons que les figures de répétition telles que la paronomase et l'allitération sont très fréquemment utilisées par le troubadour pour élaborer un discours mélodique. Ainsi, leur usage dépasse le cadre poétique en trouvant une correspondance dans la construction musicale. Le point commun entre la mélodie et le poème est ici dans le savoir-faire, mais les figures musicales et poétiques peuvent parfois être simultanées.

Pour Margaret Switten, la répétition permet de distinguer le déploiement mélodique de la progression verbale[562]. Les exemples donnés montrent, tout au contraire, que la construction mélodique reprend des techniques poétiques et notamment celle de la répétition. Ainsi, le savoir-faire de la répétition musicale ne diffère pas de celui de la répétition poétique. Margaret Switten ajoute que la mélodie ne peut pas soutenir la répétition poétique sauf pour le cas particulier des refrains[563]. Cependant, l'exemple de l'*alba* de Cadenet (III-4 page 427) et celui de la chanson de Monge (III-9 page 430) montrent que cela est possible.

4. *Composer sans écrire*

La problématique de l'oralité comme le facteur de la composition et de la transmission des chansons a souvent été évoquée. Pour le répertoire des troubadours, la composition faite de mémoire a déjà été abordée sans avoir été démontrée. Hendrik van der Werf rapproche l'acte de trouver avec celui de créer une chanson sans intervention de manuscrit et de notation :

> « *Contrarily, in its acquired meaning of "to invent" or "to find", the verb trobar seems wondrously appropriate for the art of creating a song without the intervention of script and notation*[564]. »

Dans le même article il souligne le fait que la première strophe du poème se situe toujours à la même place contrairement aux autres pouvant être interchangeables[565]. Cette constante dans la disposition implique un rôle prépondérant de la première strophe. L'analyse a démontré que le premier vers de la strophe circonscrit très souvent l'invention à partir de laquelle le troubadour construit sa mélodie. Dans le manuscrit, la notation musicale est accompagnée de cette première strophe. Il est donc montré implicitement que la première strophe

[562] Margaret Switten, *op. cit.*, p. 146.
[563] *Ibid*.
[564] Hendrik van der Werf, *op. cit.*, p. 133 : « contrairement à la signification acquise d'« inventer » de « trouver », le verbe *trobar* semble merveilleusement bien approprié pour qualifier l'art de créer une chanson sans intervention de manuscrit et de notation. »
[565] Idem, *op. cit.*, p. 139.

assemblée avec la mélodie conditionne le reste de la chanson. Ainsi, composer de mémoire à partir d'une invention établie implique la possibilité de l'improvisation. Par ailleurs, pour Hendrik van der Werf, la musique serait, dans son essence, une improvisation remémorée[566].

Pour Nathaniel B. Smith la rhétorique permet de fixer l'invention dans la mémoire[567]. Ainsi, les procédés employés par le troubadour pour construire son discours seraient conditionnés par une composition faite de mémoire. Le discours rhétorique s'inscrit ainsi comme un corollaire et un préalable de l'oralité. Le troubadour construit sa chanson avec des procédés lui permettant de la travailler sans avoir besoin de l'écrire. La mémoire repose donc sur des techniques qui lui permettent d'exister.

5. *Eléments de réponses*

A la fin de son article « *Rhetoric* », Nathaniel B. Smith pose une série de questions sur les pratiques du troubadour[568]. L'analyse des chansons nous permet de proposer une réponse pour six questions sur les huit émises :

- « *How can we best understand and appreciate the attitudes of the troubadours and their audiences toward rhetoric and style* ? [569] »

La mélodie est un élément essentiel pour la compréhension du savoir-faire du troubadour. La mélodie n'est pas élaborée d'une autre manière que le texte. Il y a donc un goût prononcé pour la rhétorique de la part des troubadours et de leur audience. Les *vidas* commentent le *trobar* précisément. La confrontation de ces critiques avec l'étude des procédés musico-poétiques et de leurs dispositions permettrait de mettre à jour ces critères d'appréciations.

[566] Hendrik van der Werf, *op. cit.*, p. 132.
[567] Nathaniel B. Smith, *op. cit.*, p. 417.
[568] Idem, *op. cit.*, p. 419.
[569] *Ibid*. : « Comment pouvons-nous mieux comprendre et apprécier les attitudes des troubadours et de leur assistance vers la rhétorique et le style ? »

- « *How conscious of literary style were the troubadours and their audiences* ? *Did they use and appreciate rhetorical devices out of habit and intuition* ? *Did they analyse them in the manner of medieval rhetoricians and modern scholars* ? *Or did they do both in varying degree*?[570] »

Les troubadours ont conscience du style littéraire utilisé. La confrontation de l'analyse et du témoignage des *vidas* montrent que les troubadours les plus reconnus sont ceux qui maîtrisent l'art de la *dispositio* et de l'*elocutio* dans l'élaboration musicale et poétique et qui les combinent judicieusement. Il y a donc une conscience de l'audience concernant la capacité du troubadour à l'art oratoire. Il est donc peu probable que les troubadours utilisaient ces techniques par intuition. Le lien entre la forme et le contenu s'articulant simultanément entre le poème et la mélodie montre une conscience de l'artiste sur les techniques utilisées. Il revendique d'ailleurs l'entremêlement des mots et des sons. Les troubadours ont en commun avec les rhéteurs une élaboration orale du discours. A partir d'une trame pensée au préalable, le poète construit son discours musico-poétique pendant la performance. Ainsi, l'oralité pourrait être le point de rencontre de ces deux pratiques. L'élaboration rhétorique s'inscrit comme une condition première donnant un cadre au discours et la conséquence d'une pratique orale du discours.

Le point de départ de l'art de *trobar* ne semble pas être la théorie. A contrario, les théoriciens médiévaux ont décrit le savoir-faire du troubadour après presque deux siècles de pratique du *trobar*. Les troubadours ne semblent pas avoir analysé leur discours à la manière des théoriciens même s'ils en suivent les principes.

[570] Nathaniel B. Smith, *op. cit.*, p. 419: « Est-ce que les troubadours et leur assistance étaient conscients de ce style littéraire ? Ont-ils utilisé et ont-ils apprécié les dispositifs rhétoriques par habitude ou par intuition ? Les ont-ils analysés à la façon des rhétoriciens médiévaux ou des disciples modernes ? Ou ont-ils fait les deux en degré variable ? »

- « *Is there a rhetorical "norm" against which individual and collective practices can be measured* ?[571] »

Cette norme est donnée implicitement dans les chansons et les *vidas*. Les troubadours eux-mêmes montrent de l'autosatisfaction concernant leurs créations. Nous avons vu dans le chapitre précédent comme il était courant de se vanter d'une élaboration ingénieuse. La critique est également présente dans les chansons car un confrère peut être cité pour son talent ou au contraire son manque de talent. La comparaison du savoir-faire de chaque troubadour avec la critique formulée dans la *vida* a rendu compte de cet intérêt pour une construction rhétorique de la chanson. Est placé au sommet du *trobar* l'artiste qui élabore une forme poétique et musicale concordante où le contenu vient également jouer un rôle dans cette organisation. La spécificité du troubadour n'est pas seulement d'établir un discours poétique, ni mélodique, mais de les coordonner. Les poètes revendiquent sans cesse cette capacité à faire le mot et le son. Ainsi, l'auditoire semble apprécier le *trobar* selon ces normes rhétoriques précises.

- « *What about the "originality" of certain troubadours : Is it a breaking away from tradition in the manner of the Romantic poets* ? *Or is it merely a use of conventions so skilled that the conventions are concealed from view* ?[572] »

Il ne nous semble pas que l'art de *trobar* soit en rupture avec la tradition des poètes romantiques. Les procédés sont semblables et leur originalité réside en cette faculté extraordinaire de les combiner. La mélodie aide à l'ingéniosité de cet assemblage.

[571] Nathaniel B. Smith, *op. cit.*, p. 419 : « Y a-t-il une « norme » rhétorique par laquelle les pratiques individuelles et collectives peuvent être mesurées ? »
[572] *Ibid*. : « Que diriez-vous de l'« originalité » de certains troubadours : est-elle une rupture avec la tradition de certains poètes romantiques ? Ou est-ce simplement une utilisation des conventions si habiles que les conventions sont cachées à première vue ? »

- « *What about the claim to sincerity : it is just one more convention* ?[573] »

La réussite du troubadour est conditionnée par l'appréciation de l'auditeur. Plaire par sa chanson, sa personnalité et ses qualités d'interprétation permettra au troubadour de rester dans les mémoires. La sincérité du troubadour n'est pas quelque chose d'établie, elle est la manifestation d'un immense désir de toucher émotionnellement l'auditeur et cela même par la qualité de son *trobar*. La qualité du travail du troubadour prouve sa sincérité.

- « *Are there real rhetorical differences between trobar clus and troba leu, the "difficult" and "easy" styles* ? *Or do both styles, as well as the intermediate trobar ric, basically use the same old rhetorical devices in similar proportions* ?[574] »

Elizabeth Aubrey avait déjà émis l'idée que la distinction entre le *trobar clus*, *leu* et *ric* ne semblait pas avoir d'incidence sur la mélodie[575]. La simplicité du vocabulaire du *trobar leu* n'en n'indique pas son équivalence mélodique. Les résultats de nos analyses vont dans ce sens. Cadenet dit utiliser le *trobar leu* ; pourtant, la structure musico-poétique est hautement élaborée. D'un point vue musical, nous nous prononçons pour la seconde hypothèse formulée par Nathaniel B. Smith car les procédés musicaux sont similaires chez les *trobar leu*, *ric* et *clus*.

[573] Nathaniel B. Smith, *op. cit.*, p. 419 : « Que diriez-vous de leur réclamation à la sincérité : c'est juste une convention de plus? »
[574] *Ibid*. : « Y a-t-il de vraies différences rhétoriques entre le *trobar clus* et *trobar leu*, les modèles « difficiles » et « faciles » ? Ou est-ce que les deux modèles, comme le *trobar ric* intermédiaire, utilisent fondamentalement les mêmes vieux dispositifs rhétoriques dans les proportions semblables ? »
[575] Elizabeth Aubrey, *op. cit.*, p. 199.

Chapitre 3

RAZONAR, TROBAR, CANTAR, REMEMBRAR

Razonar, *trobar*, *cantar* et *remembransar* constituent les quatre étapes avec laquelle nous pouvons espérer percevoir l'art de *trobar*. Animé par le désir de plaire et de créer, le troubadour fonde sa *razo*. Cette source d'inspiration nous est donnée et constitue ainsi la base de notre recherche. Le troubadour puise chez les auteurs antérieurs son savoir-faire avec lequel il va manipuler sa matière. Le fait de trouver englobe la mise en forme de l'idée musico-poétique et son interaction avec le contenu. Le moment de la performance est l'occasion pour le troubadour de pouvoir toucher l'auditeur par son talent de trouveur et sa

personnalité. Il est conscient que se joue à ce moment précis la condition de sa remémoration.

L'oralité est au cœur de la problématique en conditionnant chacune de ces étapes. Au préalable, le troubadour s'inspire de sa vie et de ce qu'il a entendu des autres poètes. A partir de ce socle, il se sert de son savoir-faire pour créer de mémoire sa chanson. La rhétorique est élémentaire dans ce travail en permettant une facilité d'invention et de consignation. Au moment de la performance, le troubadour restitue ce travail de mémoire où chaque élément s'enchaîne de manière logique. Plusieurs niveaux d'écoute sont possibles pendant la performance. Il y a celui qui entend, apprécie et se souviendra du troubadour ou celui qui écoute et perçoit pleinement l'habilité du troubadour. Ce dernier sera le plus à même de diffuser la chanson. Récapitulons le processus du *trobar* en nous basant sur l'analyse des dix-huit chansons.

Dans le fait de trouver, structure et sens ne sont pas dissociés mais unis dans la rhétorique. Les éléments sont d'emblés pensés ensemble. On part d'une organisation globale vers le particulier. S'il n'emploie pas la terminologie du rhéteur classique, le troubadour construit sa chanson avec des procédés similaires. L'analyse a révélé trois intentions principales souvent simultanées dans l'élaboration d'une chanson : la forme, la progression et l'aménagement local. Cependant, les procédés musico-poétiques employés pour mettre en œuvre ces trois objectifs diffèrent d'une chanson à l'autre.

La mise en forme de la strophe est primordiale en étant observée dans toutes les chansons. Hormis pour le cas particulier du *descort*, toutes les chansons ont un déroulement strophique bipartite. Néanmoins, chaque strophe du *descort* est mise en forme et les strophes sont elles-mêmes regroupées en trois groupes. Les chansons étudiées démontrent que l'organisation strophique est primordiale et quasiment incontournable.

Dans ce cadre global, le troubadour peut construire son discours musico-poétique en le chargeant d'une progression pendant la performance. Le troubadour part d'une idée primaire qu'il développe en employant principalement le savoir-faire de la répétition. Le poème observe le plus souvent une progression analogue soit à l'échelle strophique ou/et à l'échelle du poème. Dans ce processus,

la musique et la poésie prennent une direction commune en n'employant pas le même cheminement.

L'aménagement local est au service de la forme et de la progression musico-poétique. Sa fabrication souligne un certain moment de la strophe. Cependant, la fonction n'est pas toujours la même. Nous en avons relevé trois qui peuvent être simultanées : structurelle, sémantique et mnémotechnique. Premièrement, pour « surligner » sa forme strophique, le troubadour peut ajouter un marqueur sonore. Par exemple, dans la chanson *Leials amics cui amors ten joios* de Pons de Chapdueil, la seconde section strophique est fortement marquée par un changement dans le mouvement et la hauteur de la courbe musicale vis-à-vis de la première. Ainsi le premier hémistiche musical du vers 5 est mis en contraste par rapport aux quatre premiers vers. Deuxièmement, la fonction structurelle peut également cumuler une valeur sémantique. Troisièmement, un aménagement local peut prendre la forme d'un mémo. Le premier vers constitue ainsi avec la mélodie l'invention à partir duquel le troubadour construit son discours. Parfois, la mélodie suit la phonétique du texte. La fonction mémorielle est indissociable d'une certaine valeur sémantique.

Le tableau III-3 de la page suivante présente toutes les chansons étudiées, hormis celle d'Albertet (*En mon cor*) qui n'est pas complète. Pour chacune, nous avons indiqué les directions empruntées. La disposition est primordiale tandis que la progression et l'aménagement local sont parfois inutilisés :

TABLEAU III-3

	DISPOSITION GLOBALE MUSICO-POETIQUE	PROGRESSION DU DISCOURS MUSICO-POETIQUE	AMENAGEMENT LOCAL
Atressi cum la candela			
Lanquan vei flurir l'espiga			
Cuendas razos novelhas e plasens			
Era pot ma domna saber			
S'anc fui belha ni presada			
Los mals d'Amor ai ben totz apres			
Ha' mi non fai chantar foille ni flor			
S'ieu fis ni dis nuilla saisso			
Ses allegratge			
Trop ai estat mon Bon Esper no vi			
Lials amics cui amors ten joios			
Ar agues eu mil marcs de fin argen Cangé, f° 125r			
Us guays conortz me fai gayamen far X, f° 90v			
Us guays conortz me fai gayamen far R, f° 55v			
Ar agues eu mil marcs de fin argen X, f°82r			
Miels c'om no pot dir ni pensar			
Mos corages mes chamaz			
Be m'enueia, so auzes dire			
Tot l'an mi ten Amors de tal faisso			

I. L’intention de mise en forme

Pour la mise en forme, le troubadour utilise deux grands principes : la disposition et l’aménagement local des éléments musico-poétiques. Ces deux techniques peuvent être cumulées ou non et sont de l’ordre de la mélodie, du poème ou des deux. Le tableau III-4 de la page 443 illustre la représentation de ces deux techniques. Pour une intention semblable, le troubadour n’utilisera pas forcément les mêmes procédés de mise en œuvre. Ainsi, l’ingéniosité du savoir-faire du troubadour ne se situe pas dans l’intention, mais dans la manipulation et la combinaison des éléments musico-poétiques. La disposition des éléments est essentielle dans toutes les chansons. *Era pot ma domna saber* est la seule chanson où le déroulement sémantique du poème ne concorde pas avec la délimitation bipartite mise en relief par la mélodie. Ainsi, un événement mélodique peut suffire pour faire comprendre oralement la structure bipartite de la strophe.

Dans les chansons étudiées, les éléments poétiques utilisés dans une disposition particulière sont le mètre, la rime, la césure, la syntaxe, la signification et les figures de répétitions. Musicalement, elle est accomplie avec les répétitions (à l’échelle du groupe de vers, du vers et du motif), les cadences, la modalité, et la courbe musicale (ornementations, ambitus)

Dans le cas d’un aménagement local, l’élément poétique se substitue rarement à l’élément mélodique. Si un événement musical est largement perceptible même sans l’appui du poème, ce n’est pas le cas dans le sens inverse. Dans les chansons analysées, les éléments musicaux relèvent des cadences, de la répétition et de la courbe musicale (ornementations, intervalles, ambitus, mouvements). A cela, viennent s’ajouter le mètre, la rime et le sens du texte.

Ainsi, les éléments musico-poétiques relevés peuvent être identiques, mais leurs manipulations sont différentes. Prenons l’exemple de la métrique. Dans la chanson *Trop ai estat mon bon esper no vi* de Perdigon, le cheminement métrique est disposé de manière à donner deux parties distinctes :

	Nombre de syllabes
Vers 1	10
Vers 2	11
Vers 3	10
Vers 4	11
Vers 5	8
Vers 6	8
Vers 7	8
Vers 8	8

En revanche, le mètre peut être utilisé localement dans la strophe pour encadrer un moment important. Dans l'*alba* de Cadenet, la subite division métrique du vers 5 est un élément important du marqueur sonore :

	Nombre de syllabes
Vers 1	8
Vers 2	8
Vers 3	8
Vers 4	8
Vers 5	4
Vers 6	8
Vers 7	7
Vers 8	5
Vers 9	6

Dans le premier exemple, la disposition métrique peut suffire à donner une cohérence formelle bipartite à la strophe. En revanche, dans le cas d'un aménagement local, il contribue seulement au processus.

TABLEAU III-4

	PROCEDES DE MISE EN FORME			
	DISPOSITION		AMENAGEMENT LOCAL	
	MELODIQUE	POETIQUE	MELODIQUE	POETIQUE
Atressi cum la candela				
Lanquan vei flurir l'espiga				
Us guays conortz me fai gayamen X, f° 90v				
S'anc fui belha ni presada				
Ses allegratge				
Trop ai estat mon Bon Esper no vi				
Lials amics cui amors ten joios				
Us guays conortz me fai gayamen R, f° 55v				
Ar agues eu mil marcs de fin argen X, f°82r				
Ar agues eu mil marcs de fin argen Cangé, f° 125r				
Be m'enueia, so auzes dire				
Ha' mi non fai chantar foille ni flor				
Cuendas razos novelhas e plasens				
Miels c'om no pot dir ni pensar				
S'ieu fis ni dis nuilla saisso				
Tot l'an mi ten Amors de tal faisso				
Los mals d'Amor ai ben totz apres				
Era pot ma domna saber				
Mos corages mes chamaz				

1. *La disposition des procédés musico-poétiques pour la mise en forme strophique*

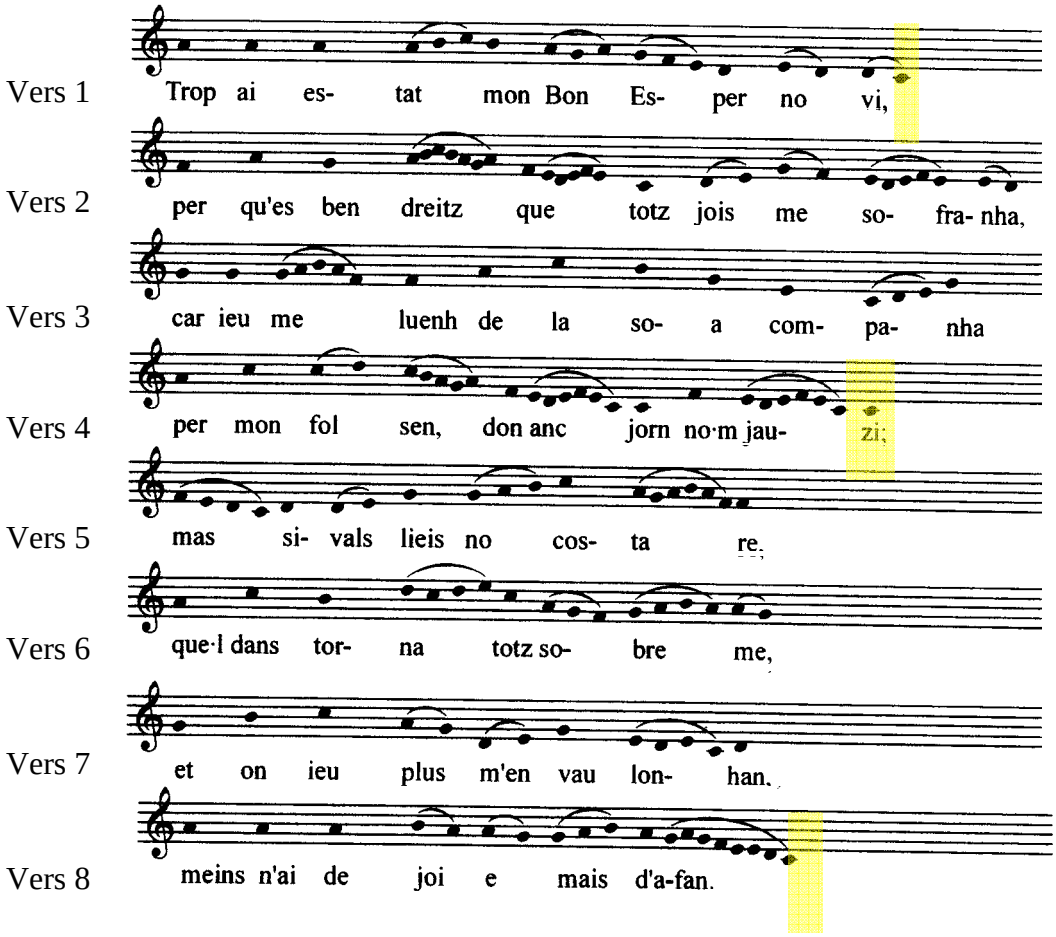
La disposition des éléments poétiques et musicaux permet une mise en forme globale de la chanson. Le troubadour peut mettre en opposition les deux sections de sa strophe avec deux dispositions différentes des éléments. Cependant, les techniques du troubadour n'ont pas la même force structurelle. Poétiquement, la versification trace un contour clairement perceptible pendant l'exécution musicale. Musicalement, l'agencement des répétitions et des cadences sont sans conteste les moyens les plus perspicaces pour mettre en valeur la structure. Ces quatre techniques sont d'ailleurs les plus représentées dans la disposition formelle. Dans le tableau III-5 de la page 449, nous avons rassemblés tous les procédés observés dans le processus de la disposition des chansons étudiées.

Le point commun à toutes les mélodies est la disposition des cadences musicales. Cependant, nous distinguons plusieurs processus de mise en opposition des deux sections. Prenons deux exemples avec deux dispositions cadentielles différentes. La mélodie du chansonnier X, f° 82 r de la chanson *Ar agues eu mil marcs de fin argen* de Pistoleta montre deux sections concordant avec celle de la strophe poétique. Les deux sections s'opposent par, entre-autres, la disposition des cadences :

Vers musical 1	cadence ouverte	*LA*	Disposition 1
Vers musical 2	cadence fermée	*RE*	
Vers musical 3	cadence ouverte	*LA*	
Vers musical 4	cadence fermée	*RE*	
Vers musical 5	cadence ouverte	*FA-MI*	Disposition 2
Vers musical 6	cadence ouverte	*SI-LA*	
Vers musical 7	cadence fermée	*MI-RE*	
Vers musical 8	cadence ouverte	*SOL-LA*	

La mélodie de *Trop ai estat mon Bon Esper no vi* de Perdigon donne trois cadences fermées sur *DO* marquant le début, le milieu et la fin de la strophe :

EXEMPLE MUSICAL III-10

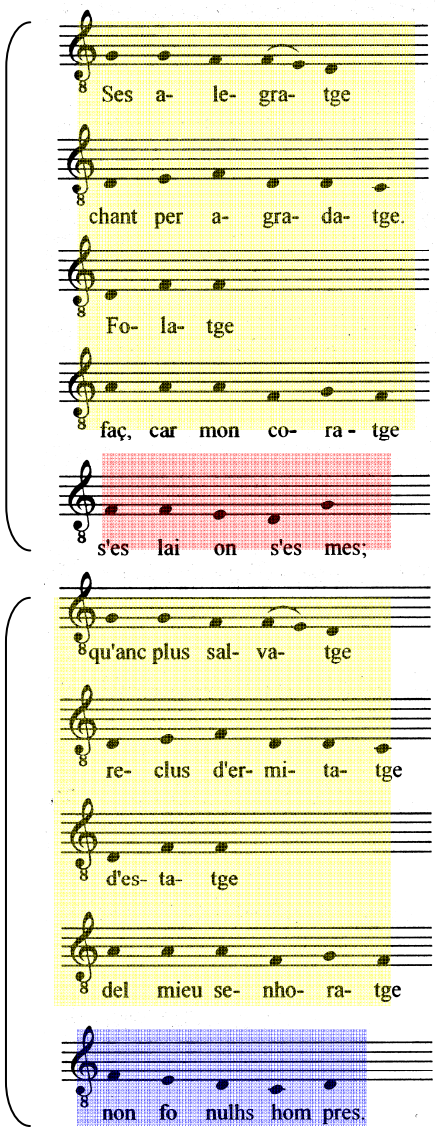


La disposition des cadences musicales rejoint celle des répétitions musicales dans seize chansons sur dix-neuf. Sans être obligatoire, l'alliance des répétitions et des cadences constitue la combinaison musicale préférée dans le corpus étudié. La répétition peut être utilisée à trois échelles (groupe de vers musicaux, vers musicaux et motifs musicaux). En voici donc trois exemples. Les huit premières strophes du *descort* de Guilhem Augier Novella présentent chacune deux phrases musicales. La distinction entre le milieu de la strophe et la fin de la strophe est faite par un vers musical différent correspondant à une alternance cadentielle ouverte/fermée. Sur l'exemple musical suivant, nous avons surligné en jaune les parties musicales identiques et en rouge et bleu les parties musicales différentes permettant de distinguer les deux phrases :

EXEMPLE MUSICAL III-11

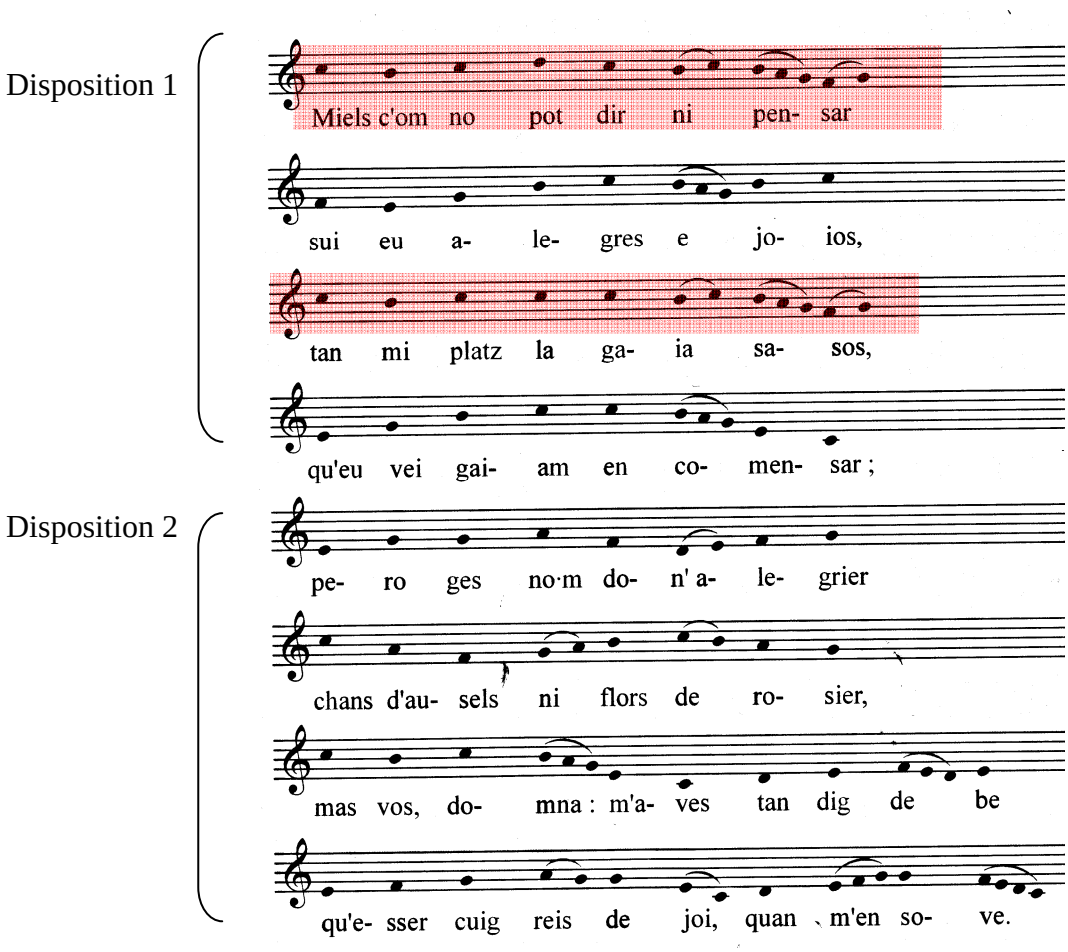
Disposition 1

Disposition 2



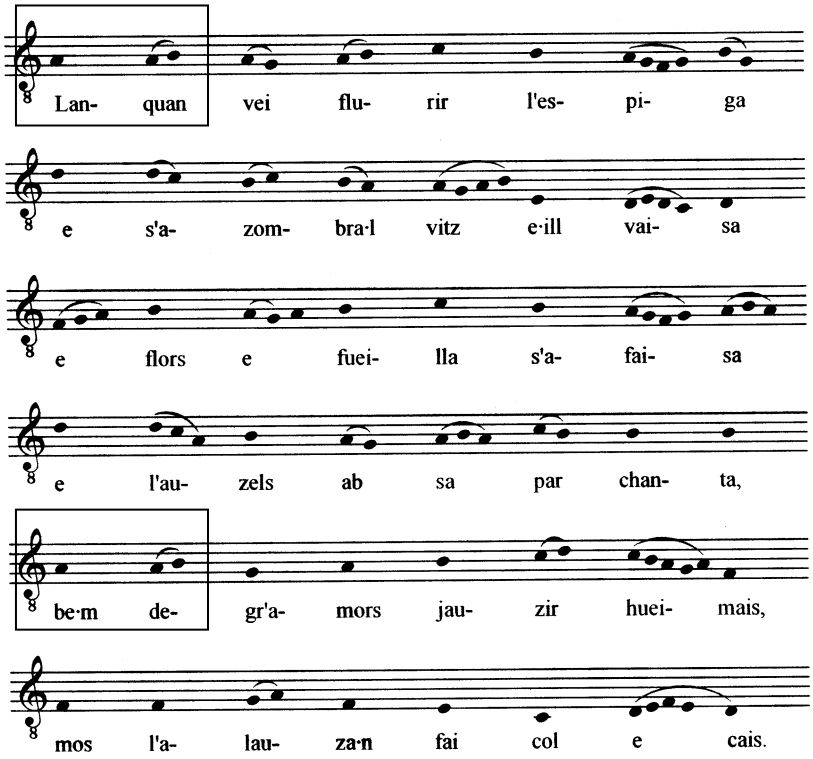
La disposition de la répétition à l'échelle du vers musical est la plus courante dans l'intention de mise en forme de la strophe musico-poétique. Douze chansons sur dix-neuf montrent cette technique, combinée à chaque fois avec celle des cadences. Globalement, il s'agit de placer des répétitions de vers musicaux dans la première partie strophique et à ne pas en mettre (à l'échelle du vers) ou à en changer la disposition initiale dans la seconde. Par exemple, dans la chanson *Miels com no pot dir ni pensar* de Pons de Chapdueil, la répétition de la mélodie du vers 1 au vers 3 n'est pas répliquée dans la seconde partie de la strophe :

EXEMPLE MUSICAL III-12



La disposition des répétitions à l'échelle du motif est peu courante car elle est observée dans seulement trois chansons. Dans la chanson de Guilhem Ademar, la répétition des deux premières syllabes musicales du vers 1 au début du vers 5 permet de souligner le début de la première et de la seconde section :

EXEMPLE MUSICAL III-13



Pour le corpus choisi, la courbe musicale et la modalité sont des éléments peu utilisés dans une disposition particulière. Dans *Cuendas razos novelhas e plazens,* les deux sections musicales sont orchestrées par deux modes différents. Le troubadour se sert de la courbe musicale pour créer un contraste évident entre les deux sections. Par exemple, les deux mélodies de Pistoleta présentent un style syllabique durant le second hémistiche des quatre premiers vers. Cette disposition est rompue dans la seconde section.

Sur dix-sept chansons, quinze démontrent que la mélodie et le poème sont pensés ensemble dans une même disposition. Poétiquement, la versification constitue un élément privilégié dans l'organisation strophique. Pour dix poèmes sur dix-sept, les agencements des mètres et des rimes sont employés pour distinguer deux parties strophiques. La versification, les cadences et les répétitions musicales se rejoignent dans une disposition bipartite de la strophe. La mise en forme de la chanson est intiment liée avec le contenu sémantique du poème car la signification et la syntaxe intègrent la structure strophique dans treize chansons.

TABLEAU III-5

Procédés de mise en forme

	DISPOSITION									
	MELODIQUE				**POETIQUE**					
	Cadences musicales	Répétitions	Courbe musicale	Modes	Rimes	Mètres	Syntaxe	Signification	Césures	Répétitions
Us guays conortz me fai gayamen X, f° 90v	■	■	■		■	■	■	■		
Cuendas razos novelhas e plasens	■	■		■	■		■	■	■	
Atressi cum la candela	■	■			■	■	■	■		
Lanquan vei flurir	■	■			■	■	■	■		
Us guays conortz me fai gayamen R, f° 55v	■	■			■	■	■	■		
Ses allegratge	■	■			■	■	■	■		
Mos corages mes chamaz	■	■			■	■	■	■		
Ar agues eu mil marcs de fin argen Cangé, f° 125r	■	■	■		■	■	■			
Ar agues eu mil marcs de fin argen X, f° 82r	■	■	■		■	■	■			
Lials amics cui amors ten joios	■	■			■	■	■			
Be m'enueia, so auzes dire	■			■	■	■	■			■
S'anc fui belha	■	■				■	■	■		
Miels c'om no pot dir ni pensar	■	■			■		■	■		
Trop ai estat mon Bon Esper no vi	■				■	■	■	■		
S'ieu fis ni dis nuilla saisso	■				■	■	■	■		
Los mals d'Amor ai ben totz apres	■		■		■		■	■		
Tot l'an mi ten Amors de tal faisso	■	■					■	■		
Ha' mi non fai chantar foille ni flor	■	■						■		
Era pot ma domna saber	■	■								

2. *L'aménagement local dans la mise en forme de la strophe*

Pour souligner la forme strophique, le troubadour peut aménager localement un passage. Dans ce cas, l'aménagement local devient un procédé contribuant à la mise en œuvre de la forme. Dans le corpus choisi, cette technique est presque obligée pour signaler le changement de section strophique et la fin de la strophe. Sur les dix-sept chansons étudiées (sans *En mon cor* d'Albertet car la mélodie est incomplète), treize chansons possèdent les deux aménagements et trois seulement celui de la fin de la strophe. La chanson *Mos coratges* d'Albertet est la seule à ne pas en représenter de manière flagrante :

TABLEAU II-6

AMENAGEMENT LOCAL STRUCTUREL		
CHANSONS	MI-STROPHE	FIN DE STROPHE
Atressi cum la candela		
S'anc fui belha ni presada		
Ses allegratge		
Lanquan vei flurir l'espiga		
Us guays conortz me fai gayamen (R et X)		
Ar agues eu mil marcs de fin argen (Cangé et X)		
Era pot ma domna saber		
Lials amics cui amors ten joios		
Trop ai estat mon Bon Esper no vi		
Ha' mi non fai chantar foille ni flor		
Cuendas razos novelhas e plasens		
Miels c'om no pot dir ni pensar		
Be m'enueia, so auzes dire		
Tot l'an mi ten Amors de tal faisso		
S'ieu fis ni dis nuilla saisso		
Los mals d'Amor ai ben totz apres		
Mos corages mes chamaz		

La situation précise de l'aménagement structurel diffère d'une chanson à l'autre en s'insérant dans une logique qui lui est propre et en intégrant la disposition globale de la strophe. Ainsi, le changement de section peut être souligné à la fin de la première partie, au début de la seconde ou dans les deux. La mise en relief de fin de strophe peut être mise en œuvre sur tout ou partie du dernier vers.

Dans le corpus étudié, les troubadours ont essentiellement recours à la cadence, à la courbe musicale et parfois à la répétition. Ces pratiques influent très souvent sur la prosodie du vers. Poétiquement, la versification reste privilégiée pour créer un contraste dans la strophe. Cependant, les éléments poétiques ne sont pas indispensables pour mettre en valeur un passage. Pour neuf chansons sur treize, la mélodie suffit à créer le contraste. Les tableaux III-7 et III-8 regroupent les procédés employés pour l'aménagement local de mi-strophe et de fin de strophe :

TABLEAU III-7

Procédés de mises en forme

	AMENAGEMENT LOCAL DE MI-STROPHE								
	ELEMENT MUSICAUX						ELEMENTS POETIQUES		
	Courbe musicale				Répétitions musicales	Cadences	Rimes	Métrique	Phonétique
	Hauteur des sons (ambitus)	Mouvement de la courbe	Intervalles	Ornementations					
Atressi cum la candela	■		■	■	■	■	■	■	
S'anc fui belha ni presada	■	■	■	■	■	■			
Ses allegratge	■	■	■	■		■			
Lanquan vei flurir l'espiga		■		■		■		■	■
Ar agues eu mil marcs de fin argen (Cangé et X)	■	■	■	■		■			
Us guays conortz me fai guayamen (X et R*)*			■	■		■			
Era pot ma domna saber	■	■		■					
Lials amics cui amors ten joios	■	■		■					
Trop ai estat mon Bon Esper no vi				■	■	■			
Ha' mi non fai chantar foille ni flor						■			
Cuendas razos novelhas e plasens						■			
Miels c'om no pot dir ni pensar						■			
Be m'enueia, so auzes dire						■			

TABLEAU III-8

Procédés de mises en forme

	AMENAGEMENT LOCAL DE FIN DE STROPHE						
	ELEMENT MUSICAUX					ELEMENTS POETIQUES	
	Courbe musicale					Rimes	Métrique
	Hauteur des sons (ambitus)	Mouvement de la courbe	Intervalles	Ornementations	Cadences fermées		
Us guays conortz me fai guayamen far (X et R)							
Ses allegratge							
Atressi cum la candela							
Lanquan vei flurir l'espiga							
Trop ai estat mon Bon Esper no vi							
Be m'enueia, so auzes dire							
Ha' ma non fai chantar foille ni flor							
Tot l'an mi ten Amors de tal faisso							
Lials amics cui amors ten joios							
S'anc fui belha ni presada							
S'ieu fis ni dis nuilla saisso							
Cuendas razos novelhas e plasens							
Miels c'om no pot dir ni pensar							
Ar agueseu mil marcs de fin argen (Cangé et X)							
Era pot ma domna saber							
Los mals d'Amor ai ben totz apres							
Mos corages mes chamaz							

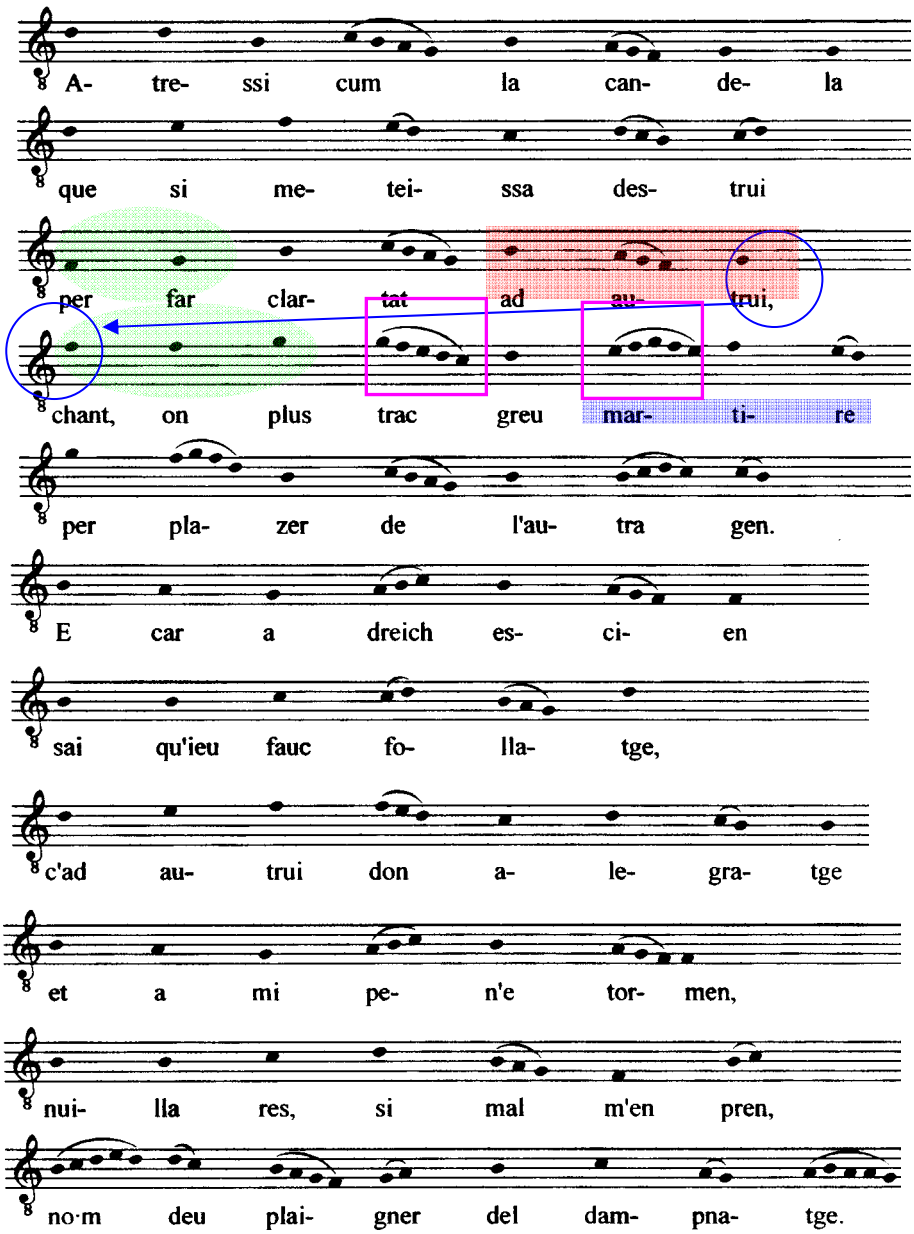
a. L’aménagement local de mi-strophe

Marquer la fin d’une section par une cadence suspensive ou conclusive constitue un moyen efficace de rendre audible une articulation strophique. Onze chansons sur les treize donnant un aménagement de mi-strophe présentent une cadence à la fin de leur première section. En revanche, elle est employée comme unique procédé dans seulement quatre chansons et deux chansons n’en ont pas besoin pour faire comprendre la structure bipartite. Si la cadence est une technique largement utilisée dans cette optique, le troubadour renforce souvent le processus par d’autres moyens et peut même passer outre avec l’accumulation d’autres procédés.

Si la courbe musicale était peu employée dans la disposition globale de la strophe, elle constitue un élément primordial dans la réalisation d’un marqueur sonore. Elle se décline en quatre principes : la hauteur des sons, le mouvement musical, les intervalles et les ornementations.

Parmi les chansons étudiées, l’apogée de ce savoir-faire est représenté par *Atressi com la candela* de Peire Raimon de Tolosa. Le troubadour exploite sept éléments musicaux-poétiques placés à la fin de la première section, au début de la seconde et entre les deux. Premièrement, la fin de la première partie est signifiée par une cadence fermée en *sol* authente (vers 3). Deuxièmement, le troubadour place un intervalle de septième ascendante entre les deux parties (début du vers 4). Troisièmement, le début du vers musical 3 est réentendu à l’octave supérieure au début du vers 4. L’amplitude de la courbe musicale est la plus restreinte avec un ambitus de quinte (*do-sol*). C’est le passage le plus aigu de la strophe. Les deux ornementations de cinq sons sont uniques dans la mélodie et influent sur la prosodie du vers. Le vers 4 est également mis en avant par sa métrique, son assonance et la signification du mot de la rime qui résume l’intérêt sémantique de chaque strophe. Dans le cas de la chanson de Peire, le marqueur sonore a une double fonction : il surligne le début de la seconde partie qui est en même temps le moment sémantique important de la strophe :

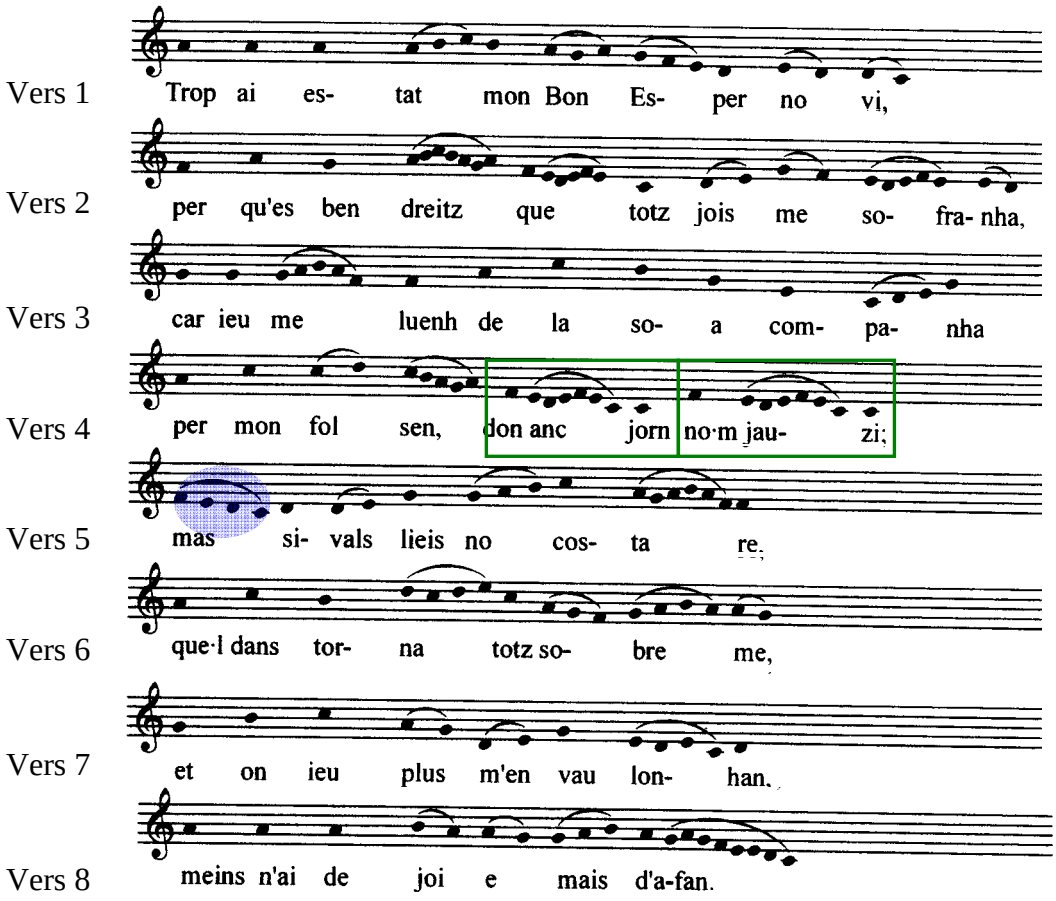
EXEMPLE MUSICAL III-14



Pour souligner la forme strophique, le troubadour n'a pas forcément besoin d'utiliser autant de procédés. Par exemple, Perdigon réussit son aménagement local avec seulement trois procédés avec lesquels il souligne la fin de la première section et le début de la seconde. Dans un premier temps, la répétition d'un même motif à la fin du vers 4 fait comprendre à l'auditeur la fin de la première partie. La cadence conclusive sur *DO* appuie la fin de la section. Dans un second temps, le début de la seconde section est mis en relief par une ornementation de quatre sons sur la première syllabe. Etant donné que tous les vers musicaux commencent par

deux syllabes non ornées, cette disparité s'entend et se reconnaît. Dans ce cas précis, la musique est un élément indispensable à la compréhension de la forme bipartite :

EXEMPLE MUSICAL III-15



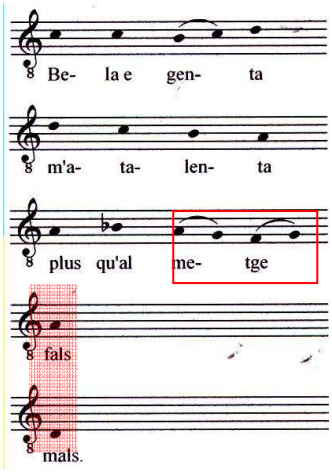
b. L’aménagement local de fin de strophe

L’aménagement de fin de strophe est quasiment incontournable dans le corpus étudié car il n’y a que *Mos coratges* d’Albertet qui n’en démontre pas. Pour signaler la fin de la strophe et par conséquent le début de la prochaine, le troubadour emploie volontiers la cadence fermée. En rejoignant le processus de la disposition ou non, douze chansons sur dix-sept possèdent une cadence fermée à la fin de la strophe (voir tableau III-8 page 453). Pour cette intention, l’association d’une cadence fermée avec un événement relevant de l’ornementation est la plus courante dans le corpus étudié (huit chansons). Ainsi, le troubadour peut réserver au dernier vers le nombre le plus important de syllabes ornées, l’ornementation la plus importante pour une syllabe ou tout au contraire un style syllabique.

Pour deux chansons, un intervalle important se rajoute au procédé de l’ornementation et de la cadence. L’ambitus est utilisé également dans un objectif de contraste et peut prendre plusieurs directions. Par exemple, dans la chanson de Cadenet, le dernier vers est le plus grave de toute la mélodie, tandis que dans la chanson *Lials amics cui amors ten joios* de Pons, le dernier vers comporte l’ambitus de la mélodie au complet.

Prenons quelques exemples différents de cet aménagement de fin de strophe. L’accumulation de plusieurs éléments musicaux est parfois nécessaire pour une bonne entente de la fin de strophe. Ainsi, Guilhem Augier Novella emploie trois procédés mélodiques dans la dernière strophe de son *descort*. Etant donné qu’il opte pour le style syllabique, la moindre ornementation constitue un événement. Dans les deux derniers vers de quatre et une syllabes, nous relevons deux syllabes ornées à suivre, un intervalle de quinte *LA-RE* et une cadence fermée en *ré* authente. Cette cadence fermée en *ré* est la seule du *descort* à présenter la quinte et la finale du mode dans un intervalle de quinte descendante. La fin de la dernière strophe se distingue donc des autres strophes et est perceptible oralement. La fin du *descort* est donc mise en évidence :

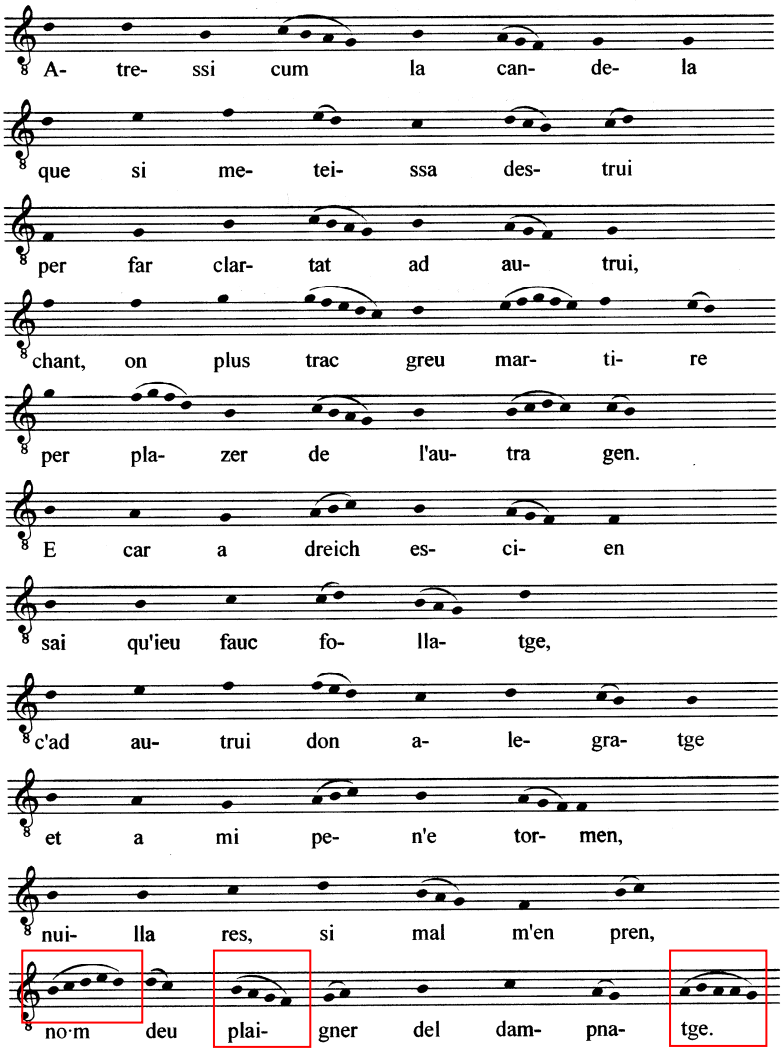
EXEMPLE MUSICAL III-16



L'ornementation est très employée pour mettre en valeur la fin des strophes. Dans la chanson de Peire Raimon de Tolosa, le vers 11 est mis en valeur par une cadence fermée en mode de *sol* authente et par l'accumulation de trois procédés relevant de l'ornementation :

- Premièrement, avec six syllabes ornées, le vers onze est le plus mélismatique de la strophe.
- Deuxièmement, dans les autres vers, les syllabes 1 et 3 ne sont jamais ornées, il y a donc une opposition dans la disposition des syllabes ornées.
- Troisièmement, la dernière syllabe du vers est la plus ornée vis-à-vis des dernières syllabes des autres vers :

EXEMPLE MUSICAL III-17



La cadence fermée est parfois insuffisante pour faire comprendre à l'auditeur la fin de strophe. Dans la chanson de *Lials amics cui amors ten joios* de Pons de Chapdueil, la cadence fermée en *fa* authente ne suffit pas à faire comprendre la fin de la strophe car elle est entendue à la fin de quatre autres vers. Par conséquent, elle ne crée pas de surprise. La mélodie étant essentiellement conjointe, l'intervalle de quinte ascendant entre les syllabes 4 et 5 du dernier vers a pour effet une rupture dans le discours mélodique et permet de capter l'attention de l'auditeur.

En revanche, si un troubadour emploie peu la cadence fermée dans sa strophe, son apparition suffira à rendre perceptible la fin de strophe. C'est le cas pour la chanson d'Uc Brunec, *Cuendas razos novelhas e plazens*, où nous

relevons deux cadences fermées : en *fa* authente à la fin de la première section et en *ré* authente à la fin de la strophe.

La cadence suspensive peut être assimilée à une fin de strophe. La chanson de Pistoleta constitue un cas particulier. Les deux mélodies se terminent sur une cadence suspensive. En revanche, la première section laisse entendre une cadence conclusive. En constituant une opposition avec la fin de première section, la cadence suspensive pourrait constituer un moyen de surligner la fin de strophe. Cependant, dans les deux mélodies, le style syllabique du dernier vers est unique et constitue un moment qui se reconnaît oralement. Cet élément suffit par conséquent à faire comprendre la fin de la strophe.

Le poème peu épisodiquement permettre la compréhension de la fin de la strophe. Perdigon emploie uniquement des éléments de la versification pour mettre en exergue la fin des strophes de sa chanson *Los mals d'amor ai ben totz apres*. Le dernier vers présente une rime orpheline en *–enda* et comporte une syllabe supplémentaire par rapport aux autres vers (voir tableau II-28 page 274).

L'aménagement local structurel s'inscrit comme une borne permettant un stimulus sonore. L'application de ce moment n'est pas conventionnelle car elle correspond à la logique d'une chanson en particulier. En soulignant sa structure, le troubadour rend audible l'organisation de son discours. L'omniprésence d'aménagements locaux de cet ordre peut laisser présumer que l'auditeur devait être en attente de ceux-ci.

II. L’intention de progression du discours

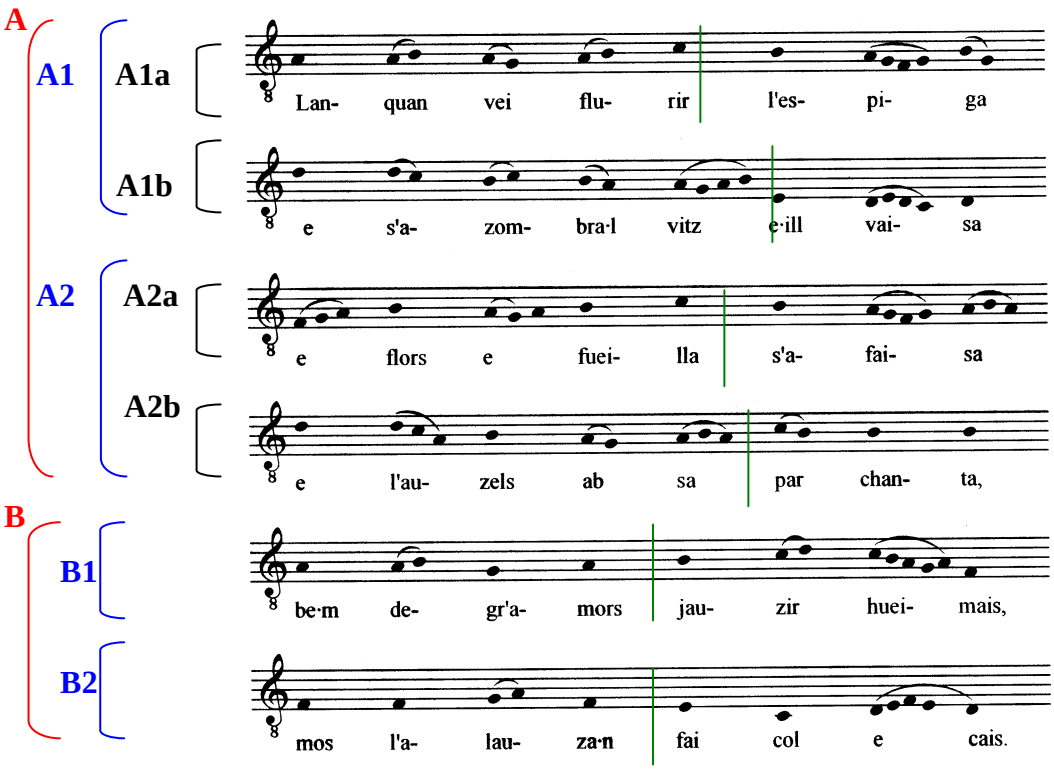
La progression musicale et poétique est présente dans quinze chansons sur dix-sept (voir tableau III-9 page 464). Les chansons se différencient donc dans la mise en œuvre de la progression du discours musico-poétique. La chanson peut observer une évolution à toutes les échelles (poème, strophe, section, phrase, vers, motif) ou en partie. Par exemple, le poème de Pistoleta ne démontre pas de progression à l’échelle de la strophe, mais seulement à celle du poème. A contrario, celle de Guilhem Ademar cumule les deux échelles.

Le poème adopte le déroulement d’un discours ayant l’objectif de convaincre. Très souvent, la strophe I énonce l’idée principale qui sera développée dans le reste du poème. Ainsi, le poème peut adopter l’organisation d’un discours avec une introduction, une thèse, antithèse et une synthèse conclusive. A l’intérieur des strophes, les arguments sont ordonnés et le vers 1 résume souvent le contenu sémantique du poème. La mélodie est conçue selon un principe semblable. Dans le vers 1, le poème peut disposer l’*inventio* musicale à partir de laquelle est construit la mélodie. La progression s’exerce à l’échelle du groupe de vers, du vers et du motif qui peuvent se superposer. Les éléments sont les mêmes que pour l’aménagement d’un passage ou la mise en forme de la strophe, mais sont utilisés différemment. Ainsi, pour mettre en œuvre cette intention, les auteurs se servent également de la répétition et de la courbe musicale.

A partir du premier vers musical, Guilhem Ademar construit son discours mélodique au moyen de plusieurs types de répétitions. La seconde demi-phrase (vers 2) est fondée à partir de la mélodie du vers 1. Dans ce cas, Guilhem se base sur la mélodie des quatre premières syllabes qu’il inverse et transpose. Pour faire sa deuxième phrase musicale (vers 3 et 4), il effectue une répétition par variation de la première. La seconde période (vers 5 et 6) est une deuxième variation de la première phrase. Le troubadour fait donc progresser son idée musicale en usant de

la répétition, sans jamais la reprendre d'une manière identique et en suivant le cheminement poétique :

EXEMPLE MUSICAL III-18



Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la répétition musicale offre une multitude de possibilités. L'amplification et l'abréviation de l'idée sont très fréquemment relevées ainsi que la rétrogradation, l'inversion, la transposition ou la variation, la paronomase et l'allitération. Ce savoir-faire permet au troubadour de varier son discours musical à partir d'une idée première. L'intérêt est double : à partir d'un matériel réduit permettant une consignation mémorielle, l'auteur peut créer une palette infinie de possibilités. Ainsi, à partir d'une même idée et tout en suivant un cadre formel identique, le troubadour peut inventer deux versions musicales différentes correspondant à deux performances de la chanson.

La progression peut également être représentée par la courbe musicale. La mélodie du *descort* de Guilhem Augier Novella est conçue avec ce procédé. Pendant les huit premières strophes, il ouvre progressivement l'ambitus, met de plus en plus d'ornementations, d'intervalles disjoints et retire les épenthèses anticipées pour arriver à un apogée lyrique pendant la strophe VIII. Le poème suit cette progression avec la versification et la signification.

Ce phénomène a été observé également dans la *canso* de Guilhem Ademar. La diminution progressive de l'ornementation crée une évolution prosodique et rend le discours de plus en plus éloquent. De surcroît, cette progression s'insère dans le cadre de la disposition formelle.

TABLEAU III-9

	PROGRESSION DU DISCOURS MUSICO-POETIQUE											
	Mélodie							Poème				
	Répétitions			Courbe musicale				Versification		Signification		Figures de rhétorique
	Groupe de vers	Vers musicaux	Motifs	Ornementations	Intervalles	Hauteurs des sons	Mouvement musical	Métrique	Rimes	Strophe	Poème	Répétition
Atressi cum la candela	■	■	■						■	■	■	I-
Lanquan vei flurir l'espiga	■	■	■	■						■	■	
Miels c'om no pot dir ni pensar	■	■	■							■	■	
S'anc fui belha ni presada	■	■	■							■	■	
Mos coratges	■	■	■							■		
Cuendas razos novelhas e plasens	■	■	■							■	■	
Lials amics cui amors ten joios	■	■	■							■	■	
Era pot ma domna saber		■	■			■			■	■	■	■
Los mals d'Amor ai ben totz apres		■	■							■	■	
Ha' mi non fai chantar foille ni flor		■	■							■		
S'ieu fis ni dis nuilla saisso	■		■	■		■				■	■	
Ses allegratge				■	■	■	■	■	■	■	■	
Trop ai estat mon Bon Esper no vi		■	■							■	■	
Us guays conortz me fai gayamen X, f° 90v				■	■					■	■	■
Us guays conortz me fai gayamen R, f° 55v				■	■					■	■	■
Ar agues eu mil marcs de fin argen Cangé, f° 125 r	■	■	■								■	
Ar agues eu mil marcs de fin argen X, f°82r	■	■	■								■	
Be m'enueia, so auzes dire			■									
Tot l'an mi ten Amors de tal faisso										■	■	

III. L’intention de l’aménagement local

Dans la strophe musico-poétique, le troubadour aménage des repères unissant intrinsèquement le mot et le son. L’intention de détacher un moment d’un autre revêt plusieurs fonctions pouvant être simultanées. A travers l’analyse, nous en avons distingué trois : formelle, sémantique et mnémotechnique. Dans le tableau III-10 page 467, les moments forts de la strophe musico-poétique sont exposés. Ils se situent au début, au milieu et à la fin de la strophe.

Dans treize chansons, le vers 1 forme très souvent avec la mélodie le matériel à partir duquel le troubadour construit son discours musico-poétique. Sa signification est importante et résume, dans beaucoup de cas, le sujet poétique développé dans la chanson. La mélodie qui soutient le vers 1 est le point de départ de répétitions successives intégrant le jeu de la disposition formelle.

L’accentuation et la phonétique de la langue occitane peuvent influer sur l’*inventio* musicale entendue pendant le vers 1. La mélodie de *Ar agues eu mil marcs de fin argen* du Chansonnier Cangé, f° 125 est un exemple type de l’influence de l’accentuation linguistique sur la mélodie. La formule tonique entendue pendant les trois premières syllabes répond à l’intonation de l’occitan. La mélodie est fondée sur ce motif de trois syllabes. Nous n’avons pas relevé d’autres exemples de ce genre de pratique, mais cette piste serait intéressante à exploiter sur l’ensemble du répertoire. La phonétique peut également avoir une incidence sur la création musicale. Monge de Montaudon s’en sert pour fonder l’invention mélodique de *Era pot ma domna saber* (voir exemple musical III-9 page 430). Dans ce cas, la mélodie est liée intrinsèquement à la sonorité linguistique de l’occitan.

Pour dix chansons, l’aménagement local de mi-strophe met en valeur la structure bipartite et le contenu poétique. La borne peut simultanément délimiter deux sections musico-poétiques qui de surcroît ont un contenu sémantique différent ou attirer l’attention sur un vers précis. Par exemple, dans *Cuendas razos novelhas e plazens* de Uc Brunec, la cadence parfaite de la fin du vers 4 permet d’attirer l’attention sur les deux vers de la seconde section contenant la morale à retenir par l’auditeur. De manière différente, dans *S’anc fui belha ni presada* de

Cadenet, la borne structurelle de mi-strophe est entendue simultanément avec l'apogée musico-poétique de la chanson (vers 5).

La mélodie peut soutenir un moment sémantique important sans pour cela constituer un marqueur structurel. Nous en relevons un seul cas dans le corpus étudié. Dans la chanson *S'ieu fis ni dis nuilla saisso* de Pons, l'apogée lyrique entendu sur le second hémistiche du vers 5 et sur le vers 6 arrive sans préparation. Le changement de section étant antérieur et non marqué par la mélodie, on ne peut pas dire que l'aménagement ait une valeur structurelle.

Aménager la fin de la strophe permet principalement une articulation structurelle interstrophique. Cependant, il est possible que le troubadour puisse combiner cette borne avec un contenu poétique important. Ainsi, Cadenet emploie le grave de l'ambitus dans son dernier vers où il évoque la venue de l'aube.

TABLEAU III-10

	AMENAGEMENT LOCAL			
	Endroit dans la strophe	**Fonction structurelle**	**Fonction sémantique**	**Fonction mnémotechnique**
S'anc fui belha ni presada	**Début**			
	Milieu			
	Fin			
Atressi cum la candela	**Début**			
	Milieu			
	Fin			
Lanquan vei flurir l'espiga	**Début**			
	Milieu			
	Fin			
Cuendas razos novelhas e plasens	**Début**			
	Milieu			
	Fin			
Los mals d'Amor ai ben totz apres	**Début**			
	Milieu			
	Fin			
Ha' mi non fai chantar foille ni flor	**Début**			
	Milieu			
	Fin			
Trop ai estat mon Bon Esper no vi	**Début**			
	Milieu			
	Fin			
Lials amics cui amors ten joios	**Début**			
	Milieu			
	Fin			
Miels c'om no pot dir ni pensar	**Début**			
	Milieu			
	Fin			
Era pot ma domna saber	**Début**			
	Milieu			
	Fin			
Ar agues eu mil marcs de fin argen (Cangé et X)	**Début**			
	Milieu			
	Fin			
Us guays conortz me fai gayamen (X et R)	**Début**			
	Milieu			
	Fin			
S'ieu fis ni dis nuilla saisso	**Début**			
	Milieu			
Ses allegratge	**Fin partie II**			
	fin			
Be m'enueia, so auzes dire	**Milieu**			
	Fin			
Tot l'an mi ten Amors de tal faisso	**Fin**			

A partir de la *razo*, le troubadour trouve sa chanson en partant de trois intentions créatrices élémentaires et parfaitement complémentaires : la mise en forme, la progression et l'aménagement local de la strophe. Pour les mettre en œuvre, le troubadour possède un certain nombre de procédés musico-poétiques. Les éléments ne sont pas spécifiques d'une intention particulière. L'habilité du troubadour réside dans la manipulation de ces procédés. Le *trobar* intègre donc une problématique caractéristique de l'esthétique médiévale, celle d'inclure la diversité dans l'unité.

Le troubadour compose de mémoire sa chanson à partir d'une *inventio* musico-poétique. La réduction du matériel a une double utilité pour le troubadour : la consignation de l'invention dans la mémoire et la possibilité de composer de mémoire à partir de celle-ci au moment de la performance. La progression de l'idée permet de créer une chaîne où chaque élément est la conséquence du précédent tout en évoluant au sein du cadre formel pensé au préalable. Des bornes structurelles peuvent être créées dans un souci d'articulation. L'aménagement d'un passage strophique exerçant un contraste, l'attention de l'auditeur est stimulée. Cette stimulation permet d'émouvoir et de convaincre l'assemblée pendant la performance. Le pari gagné, la diffusion de la chanson est conditionnée par sa capacité à être mémorisée. Une mise en forme ingénieuse et la fabrication d'un mémo rendent possible la transmission de la chanson et l'inscrive ainsi dans le processus de la tradition orale.

Si les chansons étudiées ont été consignées, cela prouve que les troubadours concernés ont réussi leur pari. L'écrit témoigne ici d'un savoir-faire ayant permis à un moment donné d'émouvoir et de convaincre l'auditeur et, par cela même, l'assimilation puis la transmission des chansons.

CONCLUSION

La description faite par les troubadours sur leur habilité à faire le mot et le son a été le point de départ de cette étude. En présentant leur art comme une évidence et sans jamais donner d'indications sur les procédés utilisés, les troubadours ont disparu en emportant le mystère de leur savoir-faire. Cette énigme fut donc à l'origine d'une recherche des procédés de l'art de *trobar*. Le regard des troubadours sur leurs propres compositions constitua nos sources premières. La fierté clamée par les poètes sur leurs talents à trouver une chanson en mêlant subtilement le mot et le son nous a incité à poser la problématique du *trobar* sur ces deux axes. Comment trouvait-on une chanson et quel était le rapport entre le mot et le son ? Cette problématique nous a ensuite amené à celle de l'oralité et de l'écriture. Ainsi, à la question du savoir-faire du troubadour, nous nous sommes interrogé sur les façons de concevoir une chanson sans avoir recours à l'écriture. En partant de ce postulat, nous devions concevoir l'écrit comme le fruit d'une composition pensée préalablement en mémoire, donnée en performance et diffusée a posteriori. L'écrit devenait donc un témoignage et devait par conséquent contenir des marques de compositions orales.

Au départ, nos recherches sur l'art de *trobar* ont suivi deux directions simultanées : la poésie lyrique et narrative des troubadours et les ouvrages qui lui ont été consacré. Ces deux axes principaux nous ont permis de rendre compte de l'expression *trobar* et de voir comment cet art avait été interprété par les médiévistes. Les *vidas* nous ont donné de précieux renseignements sur les qualificatifs du *trobar*. La critique des qualités musicales et poétiques constitue en effet un élément quasi-incontournable dans ces biographies. La confrontation des expressions *trobar* et *faire* a amené à poser l'hypothèse que le verbe *trobar* sous-entendait la simultanéité de l'invention musico-poétique. La confrontation de la parole du troubadour, celle des *vidas* avec le regard des théoriciens occitanistes a conduit à une interrogation sur le problème de l'oralité et de l'écriture. D'un côté, nous avons des sources écrites de cet art, mais d'un autre côté la fiabilité de celles-ci peut être remise en cause. Ainsi, la question de la pérennité de l'œuvre ne peut pas constituer un débat satisfaisant étant donné l'interférence des connaissances et des savoirs pendant la transmission orale. Les trois empreintes successives laissées par les chansons, les *vidas* et les traités s'accordent sur le rôle de transmission accordé au troubadour. Ecrire ses chansons, c'est accomplir envers lui un devoir de mémoire dans la continuité de la transmission orale. L'écrit revêt donc ici une valeur particulière en témoignant de la force créatrice du troubadour et de sa transmission orale. Pour étudier les chansons de troubadours, il faut pour cela admettre que le manuscrit ne constitue pas la seule volonté d'un auteur, mais d'une corporation.

Depuis le début du XX^{e} siècle, les troubadours ont été l'objet de nombreuses études. Les chercheurs ont très tôt admis le lien entre le mot et le son comme un attribut élémentaire de l'art de *trobar*. Pendant longtemps, les études se sont arrêtées sur cette évidence sans essayer de l'expliquer. Paul Zumthor fut véritablement le premier médiéviste à s'intéresser de près au savoir-faire du troubadour et à proposer l'hypothèse d'une tradition orale pour cet art. Pour lui, étudier l'art de *trobar* ne peut pas se faire sans une étude simultanée du poème et de la mélodie. Il encouragea d'ailleurs les musicologues à se pencher sur cette question dans cette direction. En marquant un tournant dans l'étude de la poésie lyrique des troubadours, Paul Zumthor fut à l'origine de nouvelles recherches en la matière. Certains musicologues suivirent cette voie et s'intéressèrent à ce rapport entre les mots et les sons. En confrontant les différentes études récentes

sur la question, nous avons pu dégager un certain nombre d'éléments et des pistes de recherches pour commencer nos analyses. La pertinence de ces ouvrages nous a permis de construire ce travail. En revanche, nous sommes également parti du constat que l'art de *trobar* n'avait pas encore fait l'objet d'une définition dans ses modes d'élaborations. Ce fut donc l'ambition de cette étude.

En partant du postulat que trouver une chanson de mémoire consiste en un travail ingénieux sur le double plan des mots et des sons, et de surcroît dans la faculté extraordinaire de pouvoir convaincre et émouvoir l'auditeur et par cela même rester dans les mémoires, nous nous sommes attaché définir ce savoir-faire. Les résultats de cette étude s'inscrivent positivement : nous avons réussi à proposer une définition des procédés musico-poétiques de l'art de *trobar*, à prouver la réelle articulation entre le mot et le son en montrant que le troubadour pouvait composer et transmettre sa chanson sans écrire. Les troubadours possèdent la faculté extraordinaire d'exprimer, d'une manière sensiblement différente, la même idée poétique et musicale. La convergence des mots et des sons se situe dans la manipulation de la « matière ». C'est dans cette manipulation que le poète prendra le grade honorifique de troubadour. En étudiant les procédés de composition propre à l'art de *trobar*, nous avons constaté que la mélodie n'était pas conçue d'une autre manière que le texte. La mélodie et le poème sont pensés ensemble dans une même disposition. Cette convergence donne à ce courant son originalité et sa légitimité. Le troubadour construit sa chanson comme un discours rhétorique, mais en employant ses procédés d'une manière non conventionnelle. La faculté de composer de mémoire est un point de convergence entre l'art de la rhétorique et l'art de *trobar*.

Les traités de rhétorique ne sont pas indispensables pour comprendre le processus du *trobar* mais peuvent constituer un élément de comparaison. Le troubadour utilise une terminologie différente et circonscrit ainsi son discours en quatre étapes (*razonar*, *trobar*, *cantar* et *remembransar*) contre cinq pour la rhétorique classique (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*). Ces deux formes de discours comportent beaucoup de points communs, mais la

terminologie classique ne pourrait pas totalement correspondre aux intentions du discours de l'art de *trobar*. Les convergences se situent avec les actions de *razonar* et de *cantar* qui peuvent correspondre respectivement à l'*inventio* et à l'*actio*. En revanche, une différence fondamentale s'exerce par l'action de *trobar* englobant les étapes de la *dispositio*, de l'*elocutio* et de la *memoria*. L'action de *remembransar* ne peut pas être assimilée à la *memoria* car elle intervient après la performance en constituant la transmission de la chanson par la mémorisation, mais aussi le fait de marquer le souvenir de l'auditeur. A contrario, la composition de mémoire, la *memoria* intègre les valeurs du *trobar*. La *dispositio* et l'*elocutio* sont simultanées dans l'art de *trobar* par une interaction constante de la forme et du contenu dans le discours musico-poétique. Par conséquent, la terminologie employée par le troubadour correspond à sa manière de concevoir un discours.

Pour trouver, le troubadour part de trois intentions simultanées : la mise en forme, la progression de l'idée et l'aménagement local d'un moment de la strophe comportant une importance primordiale dans le déroulement du discours. Dans un premier temps, la première intention du troubadour dans la création de la chanson repose sur la mise en forme strophique et interstrophique. En disposant d'une manière ingénieuse les éléments poétiques (métrique, *rimarium*, signification, syntaxe) et mélodiques (répétitions, cadences, modes, courbe musicale), l'artiste donne à sa strophe une organisation bipartite (dans le corpus étudié). Le poème peut revêtir simultanément une organisation à l'échelle du tout et de la strophe. Pour appliquer et rendre la structure la plus audible possible, le troubadour a à sa disposition une multitude de possibilités relevant de la mélodie et du poème. Pour une mise en forme semblable, les troubadours n'emploient pas forcément les mêmes éléments pour y parvenir. Plus le troubadour fait converger de paramètres musico-poétiques vers une même direction architecturale, plus la forme devient audible, compréhensible et par conséquent plus aisément mémorisable.

Dans un deuxième temps, en composant sa chanson, le troubadour peut la charger d'une progression logique. Le vers 1 de la strophe I contient très souvent l'invention musico-poétique de la chanson. A partir de cette matière et en suivant un cadre formel préétabli, le troubadour construit un discours rhétorique en combinant parfois plusieurs échelles (syllabes, hémistiches, vers, sections, strophes, poème). Comme pour la mise en forme, le troubadour peut donner une intention similaire au poème et à la mélodie. Le troubadour développe son idée

musicale comme il pourrait le faire pour un sujet poétique, c'est-à-dire principalement avec des figures de répétitions. D'une manière générale, l'amplification et l'abréviation sont largement utilisées dans le corpus étudié principalement sous la forme de la paronomase et de l'allitération. Les répétitions par transposition, rétrogradation et inversion constituent également un moyen efficace de diversifier le discours tout en employant le même matériel musical de base. Ainsi, selon les figures de répétitions employées, une invention musicale peut donner lieu à plusieurs variantes tout en suivant un cadre formel identique.

Dans un troisième temps, pour mettre en relief la forme de la strophe, un moment particulier ou construire un aide-mémoire dans le premier vers, le troubadour aménage un passage unissant intrinsèquement la parole chantée et la parole poétique. Le début, le milieu et la fin de la strophe sont les endroits privilégiés pour souligner un tel processus. La concentration du matériel musico-poétique dans le premier vers permet une consignation en mémoire et facilite la transmission de la chanson car il suffit juste de le retenir pour pouvoir se rappeler du reste de la chanson, chaque élément permettant la remémoration du suivant. L'accumulation des contrastes musicaux et poétiques permet de mettre en valeur un moment important de la strophe. L'aménagement de fin de strophe souligne essentiellement le déroulement interstrophique et comporte donc une fonction formelle ; il permet de faire comprendre oralement à l'auditeur la fin de la strophe en annonçant par conséquent le début de la suivante. Si le milieu de la strophe est mis en relief selon un processus similaire, la fonction structurelle est très souvent redoublée d'une fonction sémantique. D'un côté, le marqueur sonore met en relief une articulation strophique entre deux sections et d'un autre côté il circonscrit le moment poétique fort de la strophe.

Etudier des troubadours très peu observés par les médiévistes en général, nous a permis de voir qu'ils sont mineurs par leur *corpus*, mais en aucun cas par le contenu de leur *trobar*. Le jugement de valeur qui consistait en une comparaison entre les troubadours pour reconnaître et évaluer les mérites des uns et des autres ne constitue plus un débat satisfaisant. Si l'on veut effectuer une comparaison entre le *trobar* des uns et des autres, nous devons désormais employer les termes de « technique » ou de savoir-faire. Ainsi, nous ne pouvons

pas considérer que les troubadours dont il ne reste que très peu de sources soient d'un talent inférieur aux autres. Cette étude a permis également de remettre en question la découpe spatio-temporelle largement usitée pour l'art des troubadours. Nous ne disons pas qu'il n'y a pas de caractéristiques propres à une époque ou un lieu en particulier, mais faire de cette problématique l'enjeu d'une définition de l'art de *trobar* n'est pas approprié. On peut étudier une chanson comme une entité particulière guidée seulement par une intention créatrice originale en l'insérant comme un élément du réseau de l'art de *trobar*. Ainsi, on ne rompt pas le tissage observé par l'ensemble des réseaux formant l'art de *trobar*. L'art de *trobar* s'inscrit dans un mouvement plus global et représente également toute l'érudition constituée par l'apprentissage des arts libéraux. La nouveauté est ici de développer une langue vulgaire : l'occitan. Les chansonniers donnent la première marque écrite d'une érudition musicale autre que le latin.

Cependant, ce travail comporte un certain nombre de limites. Premièrement, dans le souci de ne négliger aucune piste, l'analyse fut parfois un peu trop poussée. En effet, la malléabilité de la matière musicale nous a parfois amené à une étude trop détaillée des chansons. Deuxièmement, le corpus de chansons choisi est restreint. Cette étude aurait pu s'appliquer à un nombre plus important de troubadours. Troisièmement, la dimension linguistique dans l'art de *trobar* fut l'un des axes que nous souhaitions vivement développer, mais nous nous sommes aperçu que la langue occitane médiévale et son implication directe ou indirecte dans l'art de *trobar* nécessitait une étude à part entière.

Pour conclure, nous entrevoyons plusieurs continuités possibles à ce travail de recherche : une édition complète des chansons de troubadours avec l'ensemble des strophes, une étude globale des procédés musico-poétique de l'art de *trobar*, une comparaison de ce répertoire avec celui de l'ethnomusicologie, une étude sur l'impact de la langue occitane sur la création musicale et une ouverture musicologique vers les sciences cognitives en relation avec la mémoire. Premièrement, l'édition des chansons de troubadours nécessite une actualisation. Les éditions proposées sont anciennes et limitées lorsqu'il s'agit d'effectuer une recherche approfondie. Un médiéviste ou un musicien désireux d'offrir un travail complet et objectif ne peut pas se servir de ces éditions. Il manque l'image manuscrite, le poème entier et la totalité des versions poétiques appartenant à la même mélodie. Dans *L'image musique*[646], Olivier Cullin a démontré l'importance que revêt l'image manuscrite en tant que représentation culturelle et rituelle d'une pratique et la fonction mémorielle du graphisme. Le support le plus adapté à l'heure actuelle est l'édition numérique[647]. Le travail est conséquent avec la prise en compte de la totalité des versions textuelles et mélodiques.

Deuxièmement, il est nécessaire d'approfondir cette étude en prenant en compte l'ensemble du répertoire des troubadours dans l'objectif d'avoir un regard global sur l'art de *trobar*. Ceci nous permettra peut-être de dégager la totalité des procédés employés, des possibles différences entre les troubadours et s'il y a une évolution entre le début et la fin du *trobar*. Une telle recherche permettrait également d'approfondir la question de la transmission orale du répertoire.

Troisièmement, la comparaison des structures et des procédés musicaux entre les répertoires où la tradition orale a été exercée serait intéressante. L'oralité guide la formation musicale et poétique des chansons de troubadours. L'écriture intervient à un moment donné du processus de transmission. A cette époque, la tradition orale est complémentaire à l'écriture. On met très souvent en divergence les musiques de traditions orales contemporaines communes à l'ethnomusicologie avec la musique médiévale. L'article de Katalin Lázár montre comment la musique folklorique (*ob-ugrian*) joue de la manipulation de motifs[648]. D'une

[646] Olivier Cullin, *L'image musique*, Paris, Fayard, 2006, 168 p.
[647] Olivier Cullin a exploité ces nouveaux outils et ouvert une nouvelle voie avec l'édition critique électronique consultable sur Internet du Graduel de Bellelay (http://bellelay.enc.sorbonne.fr/).
[648] Katelin Lazar, « Structure and Variation in Ob-Ugrian Folk Music », *Studia Musicologica*, 1988, tome XXX, p. 281-307.

manière semblable aux mélodies de troubadours, la mélodie peut se construire autour d'un ou plusieurs motifs. La ligne musicale présente des variations dans l'agencement des formules musicales, des répétitions par transposition ou inversion[649]. La construction motivique n'est donc pas une exclusivité de la musique des troubadours, mais s'entend également dans la musique traditionnelle relevant d'un folklore local. Par conséquent il apparaît judicieux de pousser ces recherches dans une étendue plus large où l'oralité serait le moteur d'une pratique musicale particulière[650]. En outre, Leo Treitler, dans le chapitre « *Written Music and Oral Music* » de son ouvrage *With Voice and Pen,* ouvre la problématique en évoquant les ouvrages de Simha Arom[651]. Léo Treitler met en rapport étroit les structures musicales des deux répertoires dans le cadre d'une performance orale régie par l'improvisation. L'auteur offre une nouvelle optique de recherche en faisant éclater les frontières disciplinaires imposées jusqu'alors par l'héritage du XIX^{e} siècle. Antoni Rossell évoque également ces liens en traitant du rapport entre le *pregòn* espagnol et l'épopée médiévale[652]. Ainsi, les frontières entre l'ethnomusicologie et la musicologie médiévale tendent à s'évincer par l'étude d'une problématique générale et emblématique de ces deux répertoires : la pratique et la transmission orale.

Quatrièmement, la langue occitane influe sur la création musicale. L'accentuation a des répercussions évidentes sur la prosodie et par conséquent sur la rythmique mélodique. Puis, certaines sonorités peuvent être mises en relief musicalement par l'intermédiaire de la phonétique. Ce sont des phénomènes que nous avons déjà observés dans le corpus choisi, mais qui nécessiteraient une étude complète. Dominique Billy souligne que l'accentuation du vers peut évoluer de

[649] Paul Zumthor parle de « formulisme » pour caractériser ce type de composition dans *La lettre et la voix de la « littérature » médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1987, « Collection Poétique », p. 216-223.

[650] Katelin Lazar met également en évidence le rapport entre le mot et le son par rapport à la répétition d'une voyelle et la possibilité d'une répétition mélodique. La répétition n'est pas forcément exacte d'un point vue intervallique, mais peut avoir en commun un même mouvement mélodique. Cette adéquation entre la courbe musicale et la sonorité vocalique permet de mettre en relief les rimes internes de la chanson. Nous retrouvons exactement cette pratique dans les chansons de troubadours. Ces similitudes entre deux répertoires aussi bien opposés temporellement que spatialement permet de poser véritablement l'hypothèse d'une technique appartenant à une pratique et une transmission orale.

[651] Leo Treitler, *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and how it was made*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 49.

[652] Antoni Rossell, « Le 'pregòn': survivence du système de transmission oral et musical de l'épopée espagnole », *Cahiers de Littérature Orale*, 1992, vol. 32, p. 159-177.

strophe en strophe dans les chansons de troubadours[653]. Ainsi, à une mélodie identique, nous avons un effet différent par le changement rythmique. Est-ce là une manière de varier le discours ? Dominique Billy en pose l'hypothèse. L'étude de la répétition a mis en évidence des techniques permettant, à partir d'un même matériau mélodique, de créer une multitude de possibilités. Le changement dans l'accentuation du vers s'impose également comme une possibilité de répétition par variation. Par conséquent, nous voyons comme une piste de recherche intéressante le fait d'étudier le rôle de la langue occitane dans la création musicale de l'art de *trobar*. En effet, la langue occitane influe sur l'invention mélodique, elle est donc irrémédiablement liée à la construction du *trobar* dans une chanson de troubadour. Les traités occitans sur l'art de *trobar* témoignent tous de cette évidence. Si notre étude a mis en évidence la pratique de la langue comme un procédé particulier permettant le tissage des mots et des sons, il serait intéressant d'approfondir cette question.

Dernièrement, depuis quelques années, une nouvelle perspective de recherche s'est ouverte avec l'intérêt porté aux sciences cognitives. L'étude spatio-temporelle de la réception émotionnelle engendrée par l'écoute de la chanson de troubadour peut ouvrir de nouvelles pistes de recherches. Cet axe est encore peu exploité et permettrait d'approfondir le travail sur la mnémotechnie déjà largement abordée pour la période médiévale avec entre-autres, Mary Carruthers, Anna Maria Busse-Berger[654] et Olivier Cullin. L'étude des stimulations émotionnelles dans un cadre historique donnerait, à notre sens, une optique intéressante pour la musicologie actuelle. Pour Barbara H. Rosenwein, dans un article récent concernant l'histoire de l'émotion, le « cognitivisme et ses dérivés, le constructionisme social et la psychologie évolutionnaire apparaissent à présent comme les théories qui vont produire les résultats les plus importants dans les années à venir »[655]. Parce que l'émotion suscitée par les chansons de troubadours appartient à une civilisation dans un cadre spatio-temporel donné, les mécanismes de la mnémotechnie médiévale répondent à l'attente de leurs contemporains. Leur subtilité, la beauté et l'ingéniosité de leur construction

[653] Dominique Billy, « L'arte delle connessioni nei *trobadores* », *La lirica galego-portoghese : Saggi di metrica e muica comparata*, Roma, Carocci, 2003, p. 11-90.
[654] Anna-Maria Busse-Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley and Los Angeles, University of Californa Press, 2005, 288 p.
[655] Barbara H. Rosenwein, « Histoire de l'émotion : méthodes et approches », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2006, n° 49, p. 33-48.

continuent aujourd'hui d'exercer une profonde fascination qui place ce répertoire comme l'un des grands moments de l'histoire culturelle et musicale européenne.

ANNEXES

Édition musico-poétique du corpus choisi

Dans ces pages, nous donnons pour chaque chanson la mélodie, le poème et sa traduction. Pour l'édition des mélodies, nous avons privilègié les sources manuscrites. Les mélodies des chansonniers Cangé, X et R proviennent directement des manuscrits. En revanche, pour celles du chansonier G, nous avons repris l'édition d'Ismaël Fernandez de la Cuesta car nous n'avons pas pu avoir accès au manuscrit. Pour le poème, nous avons pris l'édition la plus récente. Les chansons d'Albertet n'ayant pas fait l'objet d'une édition, nous nous sommes basés sur l'édition d'Ismaël Fernandez de la Cuesta et sur les manuscrits.

UC BRUNEC
Cuendas razos novelhas e plazens p. 485

GUILHEM ADEMAR
Lanquan vei flurir l'espiga p. 489

PEIRE RAIMON DE TOLOSA
Atressi cum la candela p. 495

PISTOLETA
Ar agues eu mil marcs de fin argen p. 501

GUILHEM AUGIER NOVELLA
Ses allegratge p. 505

CADENET p. 513
S'anc fui belha ni presada

MONGE DE MONTAUDON
Era pot ma domna saber p. 517
Be m'enueia, so auzes dire p. 523

PERDIGON
Los mals d'Amor ai eu ben totz apres p. 529
Tot l'an mi ten Amors de tal faisso p. 533
Trop ai estat mon Bon Esper no vi p. 537

PONS DE CHAPDUEIL
Lials amics cui amors ten joios p. 541
Miels c'om no pot dir ni pensar p. 545
S'ieu fis ni dis nuilla saisso p. 549
Us guays conortz me fai guayamen far p. 553

ALBERTET (DE SESTARO)
Ha' mi non fai chantar foille ni flor p. 558
En mon cor ai tal amor encubida p. 560
Mos corages mes chamaz p. 562

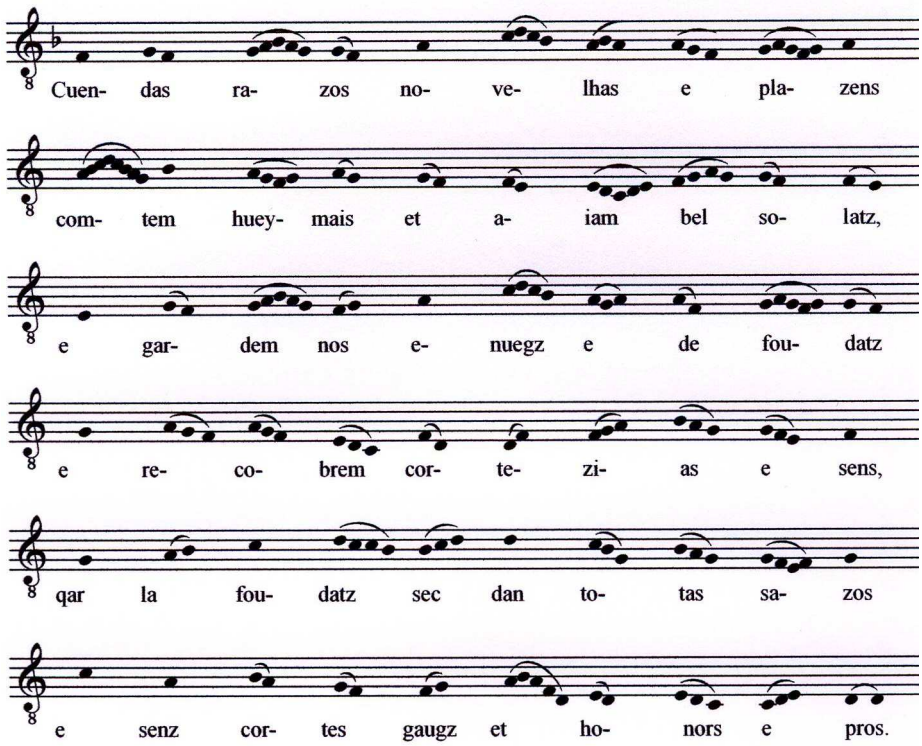
UC BRUNEC

(…1190-1220…)

Cuendas razos novelhas e plazens[656]

(P. C. 450,3[657])

I



[656] La mélodie est celle du Chansonnier R, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22543, f° 66.
L'édition du texte est issue de Carl Appel, *Der Troubadour Uc Brunec oder Brunenc*, Halle, Niemeyer,1895, p. 67-68.
La traduction est de Jacques Gourc et citée par Florence Mouchet-Chaumard, *Portée et fonction du contrafactum dans la lyrique occitane médiévale : l'exemple du sirventes*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Université Bordeaux III Michel de Montaigne, p. 447-448.
[657] Selon la classification d'Alfred Pillet et Henry Cartens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.

II

Ab lo ioyos deu hom esser iauzens
e gen parlans entrels enrazonatz,
qu'atretan son de bos motz,si·ls sercatz,
cum de foudatz ni de descausimens,
e gens parlars ab avinent respos
adultz amicx e non creys messios.

III

Mas d'una ren m'es vengutz pessamens :
que fara ioys, si cantars l'es emblatz ?
ni a que er cors benamans triatz,
si hom non es plus cantans e rizens ?
per us o dic embroncatz cossiros,
quays, qu'aver an, si fenhon Salamos.

IV

E qui·us cuiatz que·us sia defendens,
si etz avol, qu'om no·us appel malvatz ?
que·l temps avetz e·l popders vos es datz,
e no y vezetz mentre·l lums es ardens.
Gardatz vos hi ! Que·l temps es tenebros,
e no y veyretz, quan lo lums er rescos.

V

Quar us perilhs ve sobre totas gens :
mortz, que destruy los cuendes e·ls presatz,
per que val mais si faitz que si cuiatz,
qu'en breu d'ora hi ven alongamens ;
per o los fagz faitz avinens e bos,
que no·us i noza malvaiza ochaisos.

TRADUCTION :

I. Tenons désormais des propos gracieux, neufs et plaisants, divertissons-nous et gardons-nous d'ennuis et de folies, recouvrons courtoisie et bon sens, car la folie s'accompagne toujours de dommage, tandis que joie, honneur, avantage vont avec le bon sens en courtoisie.

II. Avec les joyeux, on doit être joyeux, et parler bien avec les gens raisonnables, car on trouve autant de belles paroles, si on les cherche, que de folies et de grossièretés. Et un discours agréable qui s'accompagne d'une réponse agréable à soi amène des amis, sans que les frais ne s'en accroissent.

III. Mais il m'est venu une préoccupation à propos d'une chose : que deviendra la joie, si le chant est volé ? Et à quoi servira un cœur de choix qui sait aimer, si la personne ne chante ni ne rit ? Je le dis pour quelques uns, toujours renfrognés, qui, à peine ont-ils du bien, croient être Salomon.

IV. Et qui, à votre avis, va vous défendre, si vous voulez qu'on ne vous dise pas mauvais ? Car vous avez le temps et le pouvoir vous est donné, et vous n'y voyez pas, alors que la lumière brûle. Prenez-y garde, car l'époque est ténébreuse, et vous n'y verrez plus, quand la lumière s'éteindra.

V. Car un péril arrive bien sur le monde entier : la mort, qui détruit les bons, et cela vaux mieux si vous agissez, car agir vaut mieux que réfléchir. Car en effet en peu de temps il est trop tard ; pour cette raison, les actions faites sont convenables et bonnes, de sorte qu'une mauvaise occasion ne vous empêche pas.

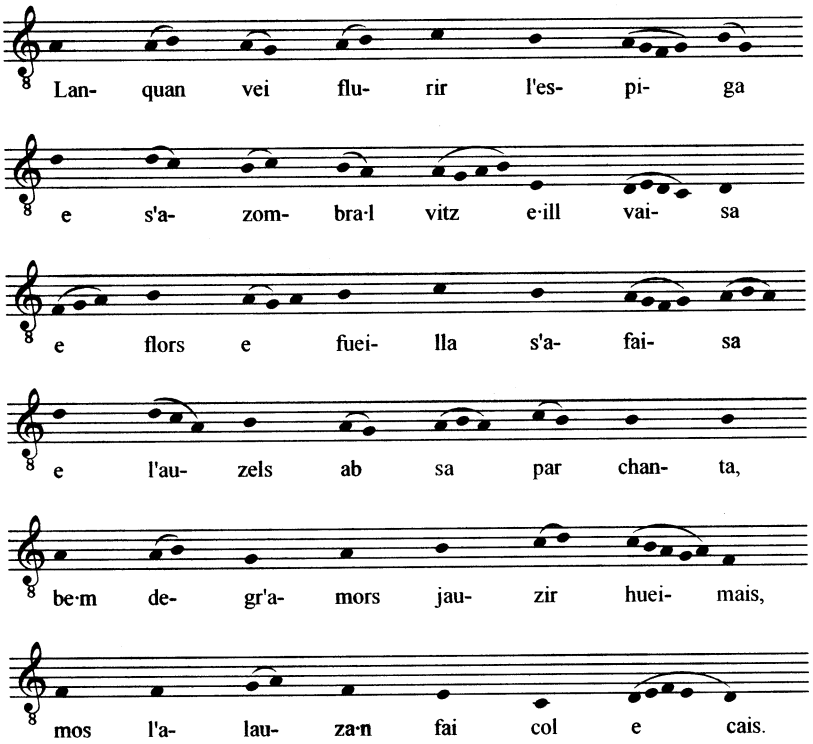
GUILHEM ADEMAR

(…1195 – 1217…)

Lanquan vei flurir l'espiga[658]

(P. C. 202,8)

I



[658] La mélodie est celle chansonnier R, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22543, f° 63. Le texte et la traduction sont issus de l'édition de Kurt Alqvist, *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire, Uppsala, Almquist et Wiksells Boktryckeri AB, 1951, 118-123 p.

II

Si·s fara, mas trop m'o trigua
cela don mos cors no·s laisa
ni vas autra no·s bïaisa ;
pero pueis n'ai vista manta
que'm fora grans honors lor plais,
e n'agr'en meins d'un mes trop mais.

III

E vos no·m siatz enigua !
que gras cavals, quan s'eslaisa,
tira be·l fre e l'acaisa,
per que bos vasals crebanta ;
e pueis si·l pren uns be savais,
qui·l te lag e·n fai grans essais.

IV

Don – si Dieus mi benezigua ! –
la nueg entre sons pantaisa
mos cors, ab midons s'apaisa
en durmen ; mas pueis s'avanta,
e quan reisit, es cortz lo jais
vas lieis qu'es lonh, so don m'irais.

V

Donx que n'er, ma douss'amiga ?
mor pos consiriers no·m laisa
de vos, per c'ai la crinh saisa,
com s'avia d'ans caranta.
Per Dieu, sostencsetz me lo fais !
mas vueill murir c'az autra·m lais.

VI

Laisar ! Car ? Aco non miga !
c'anc trencatz no fo ab aisa
ni en forest ni en plaisa
ni en verdïer c'om planta ;
ans es fin'amors c'anc no frais
que'm pauzet el cor ab un bais.

VII

Re no sai als que·us me digua
c'ades sojorn'ez engraisa,
ez ieu, que·m treball e·m raisa,
morrai totz de dol e d'anta.
Qu'ieu sai que soi aisel que pais
muzan la trufas de Roais.

VIII

E s'aisso no·us atalanta
que l'ira sobrevença·l jais,
d'Albi sai que [e]la·s pertrais ;

IX

Narbona, cui es pretz verais,
prec que·m mantenha, c'Albi lais !

TRADUCTION :

I. Quand je vois fleurir l'épi, quand la vigne et la vigne sauvage se couvrent de feuilles[659] et plient sous le poids de leurs fleurs et de leurs feuillages[660], quand, enfin, l'oiseau chante auprès de sa compagne, – alors l'amour devrait me donner de la joie, puisque l'alouette s'en réjouit[661].

II. Ainsi fera- t-il, mais celle que mon cœur ne délaisse pas – et il ne se tourne pas vers une autre – diffère beaucoup ma joie ; et pourtant, après elle, j'ai vu plusieurs dames dont l'amitié m'honorerait fort et dont j'aurais beaucoup plus en moins d'un mois.

III. Ne soyez pas hostile ! Quand le cheval fougueux[662] s'élance, il tire sur le mors et le presse contre ses joues ; et le bon cavalier culbute. Ensuite, un homme se saisit de la monture, la malmène et la soumet à de grandes épreuves.

IV. Donc – ainsi me bénisse Dieu ! – mon corps s'agite la nuit parmi les songes et s'apaise dans le sommeil auprès de ma dame. Ensuite, il s'en[663] éloigne, et, quand il se réveille, la joie a été trop courte auprès de celle qui maintenant est loin, ce dont je m'afflige.

V. Qu'en sera-t-il donc, ma douce amie ? Je meurs, parce que je pense sans cesse à vous qui m'avez fait la chevelure grise, comme si j'avais quarante ans. Par Dieu, aidez-moi à porter ce fardeau ! J'aime mieux mourir plutôt que de m'abandonner à une autre.

VI. Abandonner ! – Pourquoi ? Non pas cela – car je ne fus jamais dépecé avec une hache dans les forêts ni dans les enclos ni dans les vergers qu'on plante : c'est l'amour parfait, indestructible, que m'inspira son baiser.

VII. Je n'ai rien d'autre à vous dire si ce n'est qu'elle se repose et prospère toujours, alors que moi, qui peine et me déchire, je mourrais entièrement de douleur et de honte. Je sais que je suis celui qui se nourrit en regardant bouche bée les truffes d'Edesse.

---

[659] « deviennent nombreuses »
[660] « et la fleur et la feuille s'affaissent »
[661] « embrasse [sa compagnie] »
[662] « gonflé [de fougue]
[663] = du sommeil ou de la dame.

VIII. S’il vous déplait que [en moi] la tristesse vainc la joie, [je peux vous rassurer par ces mots :] je sais que la dame D’Albi s’est trompée du tout au tout :

IX. Je prie la dame de Narbonne, au brillant mérite, de me garder auprès d’elle, car j’abandonne celle d’Albi !

PEIRE RAIMON DE TOLOSA

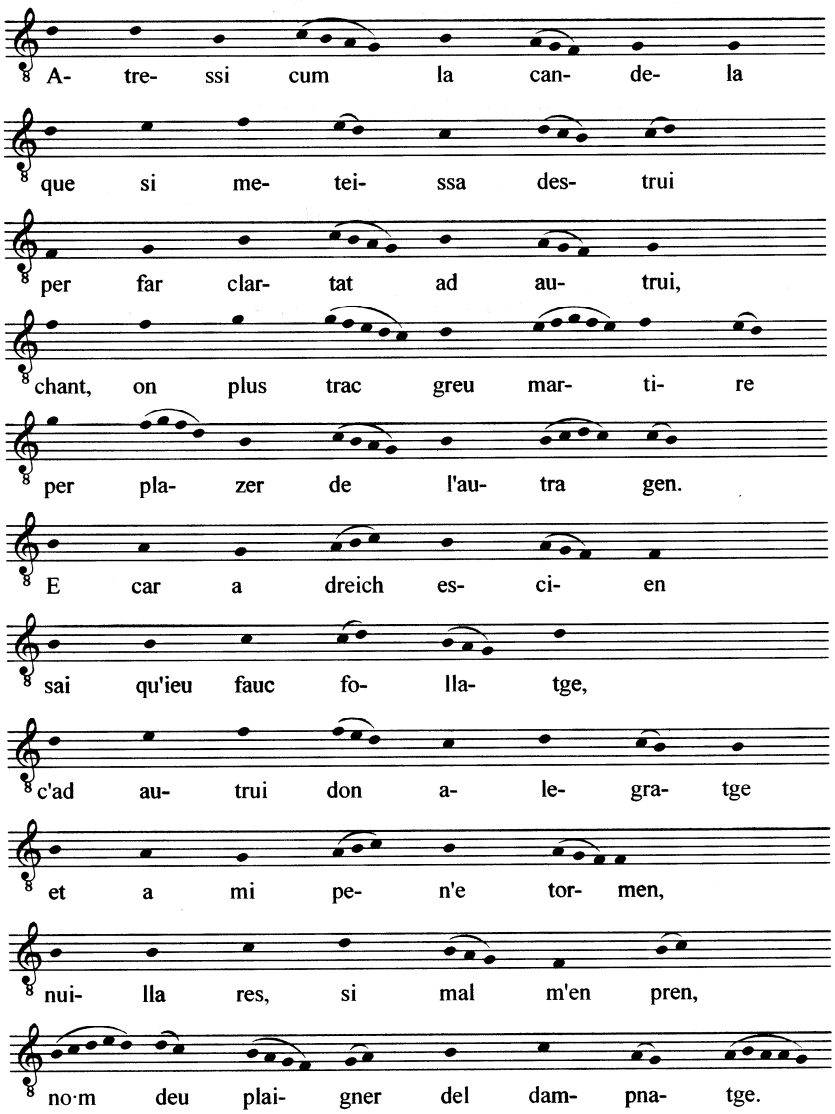
(…1190-1222…)

Atressi cum la candela[664]

(P. C. 355,5)

[664] La mélodie est issue de l'édition d'Ismaël Ferdandez de la Cuesta, *Las Cançons dels Trobadors*, Toulouse, Institut d'Etudes Occitanes de Toulouse, 1980, p. 376.
Le texte est issu de l'édition d'Alfredo Cavaliere, *Le poesi di Peire Raimon de Toloza (Introduzione, testi, traduzioni, note)*, Florence, Olschki, 1935, p. 19-29 et la traduction est celle de Joseph Anglade, « Les poésies du troubadour Peire Raimon de Toulouse, texte et traduction », *Annales du Midi*, 1920, p.179.

I



II

Car ben conosc per usatge
que lai, on amors s'aten,
val foudatz en luoc de sen ;
doncs, pois tant am e desire
la gensor q'el mon se mir,
per mal qe·m deia venir
no·s taing qe·m recreia,
anz, on plus m'auci d'enveia,
meilz li dei ma mort grazir
si·l dreich d'amor vuoil seguir,
q'estiers sa cortz non plaideia.

III

Doncs poi aisso qe·m gerreia
conosc que m'er a blandir,
ab celar et ab sofrir
li serai hom e servire.
E s'aisi·m vol retener
vec me tot al sieu plazer,
fin, franc, ses bauzia ;
e s'ab aital tricharia
puosc en sa cort remaner,
el mon non a nuill saber
per q'ieu camies ma foillia.

IV

Lo iorn que sa cortesia
mi mostret e·m fetz parer
un pauc d'amoros plazer,
parec be que·m volc aucire,
q'inz el cor m'anet sazir,
e'l cor mi mes lo desir
que m'auci d'enveia.
Et eu, cum fols que folleia,
fui leus ad enfolletir,
car cuiei so, per albir
q'ieu eis no·m pens q'esser deia.

V

Si per nuill'autra que seia
mi pogues mais enriquir,
be·m n'agr'a cor a partir ;
mas cum plus fort en cossire
en tant qant lo mons perpren
non sai una tant valen
de negun paratge,
per q'ieu el sieu seignoratge
remaing tot vencudamen,
pos non trob meilluramen,
per forz'o per agradatge.

VI

Chanssos, al port d'alegratge
on pretz e valors s'aten,
al Rei que sap et enten,
m'iras en Aragon dire
c'anc mais tant gauzens non fui
per fin'amor cum er sui,
c'ab rems et ab vela
poi'ades so que no·is cela ;
e per so non fatz gran brui
ni voill sapcha hom de cui
m'o dic, plus que d'un'estela.

VII

Mas vos am, ges un'amela
no·m pretz, car ab vos non sui,
pero als ops vos estui
que·m siatz governs e vela.

TRADUCTION :

I. Semblable à la chandelle, qui se détruit elle-même pour faire clarté aux autres, je chante, plus je souffre un dur martyre pour le plaisir d'autrui. Et quoique je sache parfaitement que je fais folie, car aux autres je donne allégresse et à moi peine et tourment, personne, s'il m'en arrive du mal ne doit me plaindre de mon malheur.

II. Car je sais bien par expérience que là où Amour porte son attention folie vaut mieux sens ; donc puisque que j'aime et désire la plus belle qui puisse se voir dans le monde, quelque mal qui puisse m'en arriver, il ne convient pas que je cesse de l'aimer ; car plus elle me fait mourir d'envie plus je lui dois être reconnaissant de ma mort si je veux suivre le droit d'amour, car sa cour ne plaide pas autrement.

III. Donc, puisque je reconnais que je devrai flatter ce (-c'est-à-dire- celle) qui me combat, je serai, en l'honorant et la suivant, son homme lige et son serviteur ; et si elle veut me retenir dans ces conditions, me voici tout entier à son plaisir, fidèle, franc, sans tromperie. Et si par un tel subterfuge je puis rester en sa cour, il n'y a au monde aucun savoir pour lequel je voulusse changer ma folie.

IV. Le jour où elle me montra sa courtoisie et me la témoigna par l'accueil amoureux qu'elle me fit, elle pensa me tuer ; car au fond du cœur elle alla me saisir et me mit au cœur un désir qui me tue d'envie ; et moi, comme un fou qui fait des folies, je devins fou rapidement car je pensais dans mon esprit ce que moi-même je ne trouve aucune amélioration de gré ou de force.

V. Si par nulle autre femme qui soit je pouvais obtenir plus de bonheur, j'aurais bien à cœur de me séparer d'elle ; mais plus je réfléchis en moi-même, dans tout ce que le monde embrasse je n'en sais aucune, de quelque noble origine qu'elle soit, qui l'égale en distinction ; aussi je reste en sa seigneurie, complètement vaincu, puisque je ne trouve aucune amélioration de gré ou de force.

VI. Chanson, au port d'allégresse, vers lequel mérite et valeur se tournent, tu iras dire en Aragon, au roi qui sait et qui comprend, que jamais je ne fus aussi heureux d'amour parfait comme maintenant ; car avec les rames et la voile monte maintenant ce qui ne peut pas se cacher ; et pour cela je ne mène pas grand bruit et je ne veux pas qu'on sache de qui je parle, pas plus que [si je parlais] d'une étoile.

VII. Depuis que je vous aime, je ne m'estime pas [même] une amande car je ne suis pas près de vous. Cependant je vous cache pour qu'en cas de besoin vous me serviez de gouvernail et de voile.

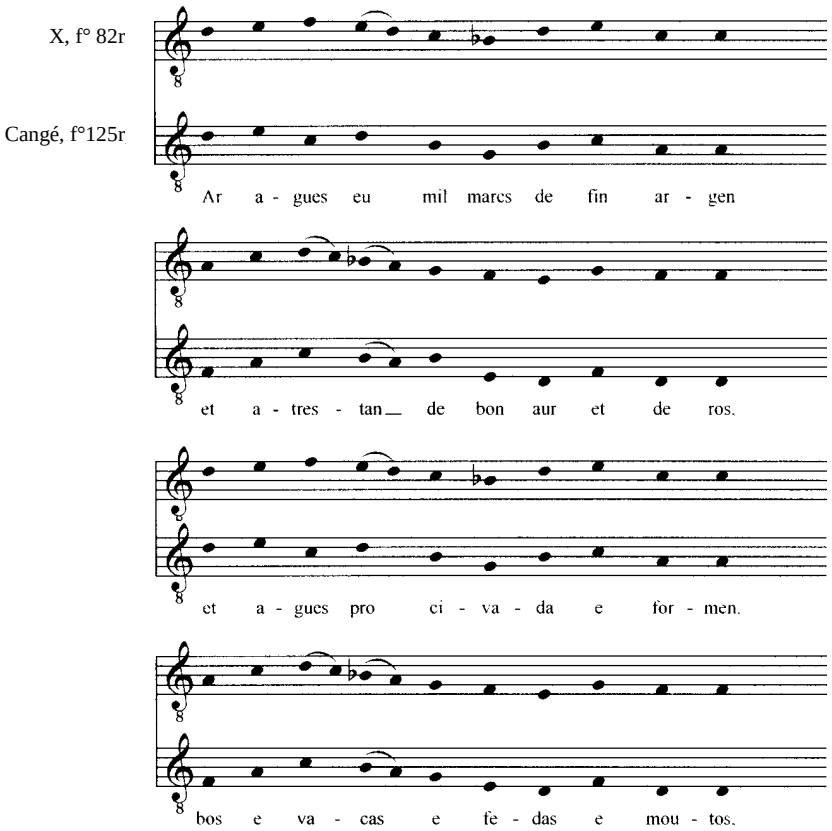
PISTOLETA

(…1205-1248…)

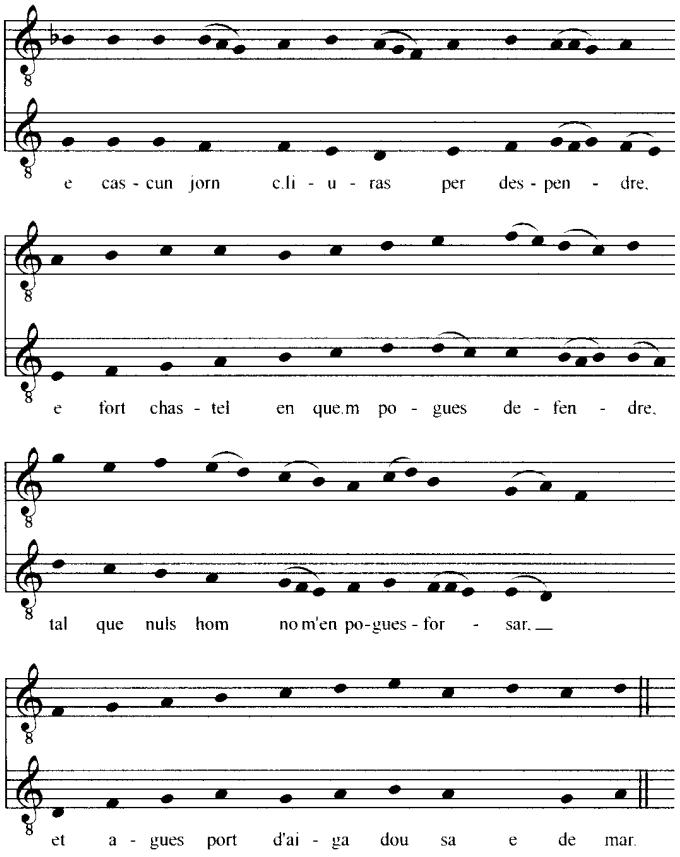
Ar agues eu mil marcs de fin argen[665]

(P. C. 372,3)

I



[665] Les mélodies sont issues du chansonnier X dit de *Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 20050, f° 82r et du chansonnier *Cangé*, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 846, f° 125r.
L'édition est d'Erich Naudieth, *Der Trobador Pistoleta*, Halle, Neimeyer, 1914, p. 60-61.
La traduction est d'Alfred Jeanroy, *Anthologie des troubadours*, Paris, Renaissance du livre, 1927, p. 68.


e cas - cun jorn c.li - u - ras per des - pen - dre,
e fort chas - tel en que.m po - gues de - fen - dre,
tal que nuls hom no m'en po-gues - for - sar. __
et a - gues port d'ai - ga dou sa e de mar.

II

Et eu agues atrestan de bon sen
et de mesura com ac Salamos,
e no·m pogues far ni dir faillimen,
e·m trobes hom leial totas sasos,
larc e meten, prometen ab atendre,
gent acesmat d'esmendar e de rendre,
et que de mi no·s poguesson blasmar
e ma colpa cavallier ni joglar.

III

Et eu agues bella domna plazen,
coinda e gaia ab avinens faissos,
e cascun jorn c·cavallier valen
que·m seguisson on qu'eu anes ni fos
ben arnescat, si com eu sai entendre ;
e trobes hom a comprar et a vendre,
e grans avers no me pogues sobrar
ni res faillir qu'om saubes atriar.

IV

Car enueis es qui tot an vai queren
menutz percatz, paubres ni vergoinos,
perqu'eu volgra estar suau e gen
dinz mon ostal et acuillir los pros
et albergar cui que volgues deissendre,
e volgra lor donar senes car vendre.
aissi fera eu, si pogues, mon afar,
e car non pois no m'en deu hom blasmar.

V

Domna, mon cor e mon castel vos ren
e tot quant ai, car etz bella e pros ;
e s'agues mais de que·us fezes presen,
de tot lo mon o fera, si mieus fos,
qu'en totas cortz pois gabar ses contendre
qu'il genser etz en qu'eu pogues entendre.
Aissi·us fes Dieus avinent e ses par
que res no·us faill que·us deia ben estar.

TRADUCTION

I. Que j’ai mille marcs d’argent fin, et autant de bon or rouge, avoine et froment en quantité, bœufs, vaches, brebis, moutons, cent livres à dépenser par jour, un bon château où je pourrais me défendre, assez fort pour défier toute attaque, et un bon port sur un fleuve et un autre sur la mer !

II. Que n’ai-je la sagesse et la « mesure » de Salomon, de façon à ne jamais faire ni dire de sottises ! On me trouverait sans cesse loyal, large et dépensier, fidèle à mes promesses, toujours prêt à amender mes tords et à payer mes dettes, et tel enfin que ne pourraient se plaindre de moi ni chevaliers pauvres ni jongleurs.

III. Que n’ai-je aussi une dame jolie, gracieuse et gaie, aux aimables façons, et cent chevaliers qui chaque jour me suivraient où je voulusse aller, harnachés à mon goût ! Je voudrais avoir de quoi acheter et vendre, de grandes richesses dont pourtant je ne serais pas l’esclave, et grâce à quoi rien ne me manquerait de ce qu’on peut souhaiter.

IV. Car c’est grand ennui que d’aller toute l’année, pauvre et honteux, en quête de menus profits; je voudrais pouvoir en toute tranquillité, habiter ma maison, y accueillir les gens d’honneur, héberger quiconque y vaudrait descendre, et donner, et non pas vendre ; c’est ainsi que je voudrais vivre, et, si je ne le fais pas, nul ne doit pas m’en blâmer.

V. Dame, je vous offre mon cœur et mon château, et tout ce que j’ai, car vous êtes belle et riche en mérites ; si j’avais davantage, je vous le donnerais. Je vous donnerais le monde, s’il était à moi ; car en toute cour je puis me vanter, sans craindre la contradiction, que vous êtes la plus belle qu’on puisse courtiser. Dieu vous a faite si gracieuse et supérieure aux autres femmes que rien ne vous manque de ce qui vous sied.

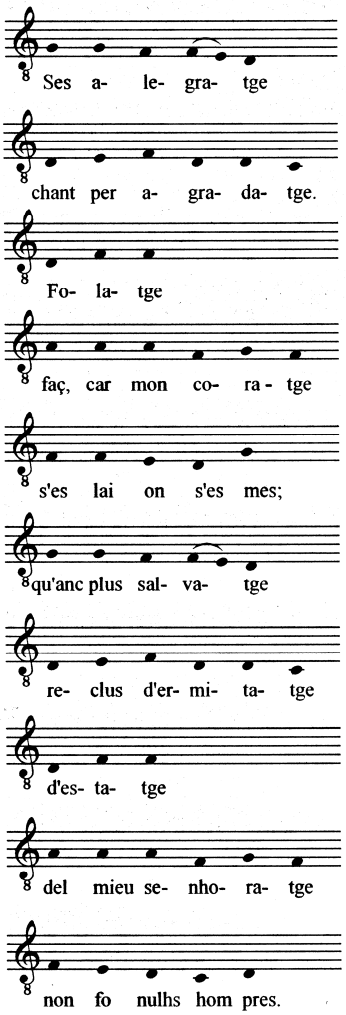
GUILHEM AUGIER NOVELLA

(…1209-1230…)

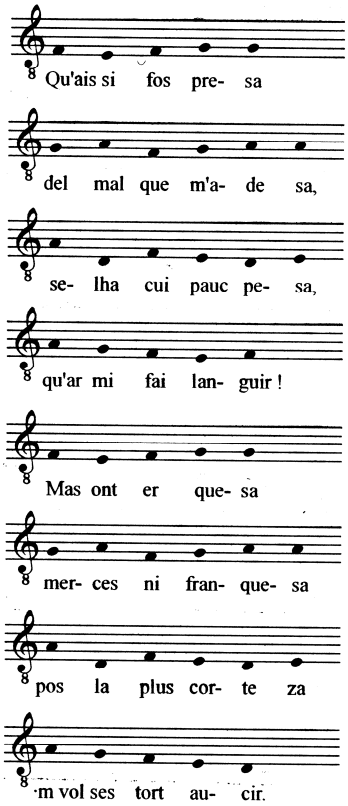
Ses alegratge[666]

(P. C. 205,5)

I

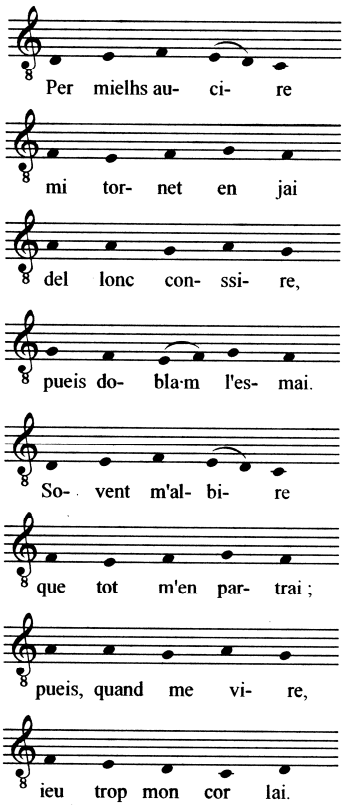


II

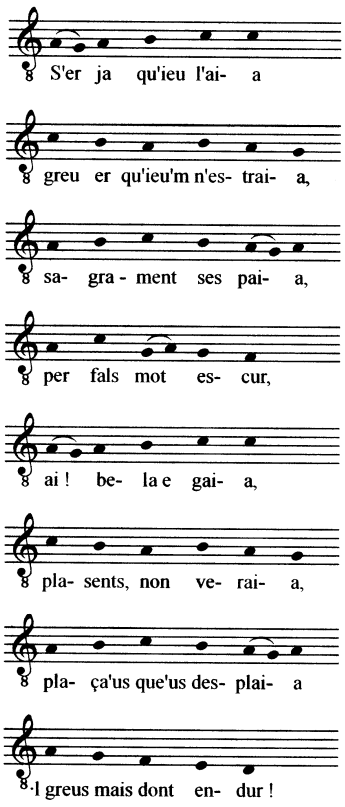


[666] La mélodie, le texte et la traduction proviennent de l'édition d'Ismaël Fernandez de la Cuesta, *op. cit.*, p. 530-539.

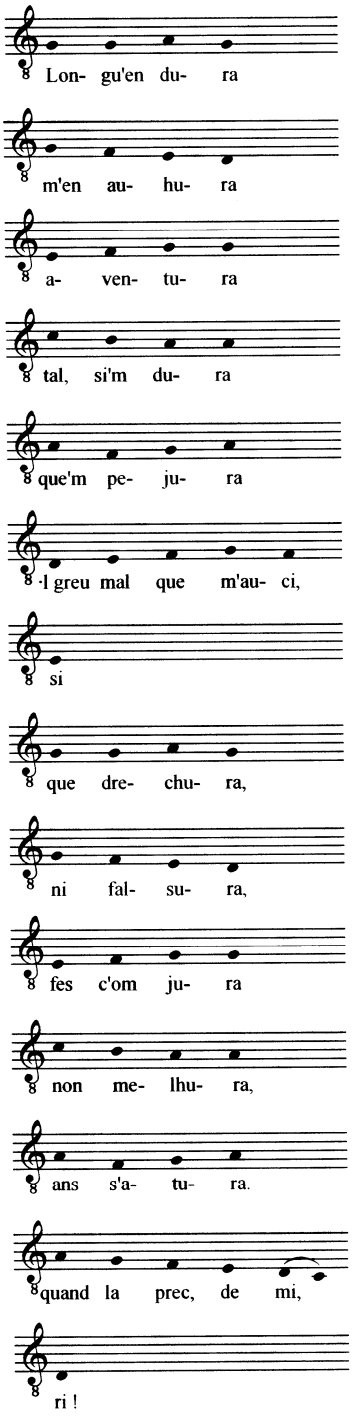
III


Per mielhs au- ci- re
mi tor- net en jai
del lonc con- ssi- re,
pueis do- bla·m l'es- mai.
So- vent m'al- bi- re
que tot m'en par- trai ;
pueis, quand me vi- re,
ieu trop mon cor lai.

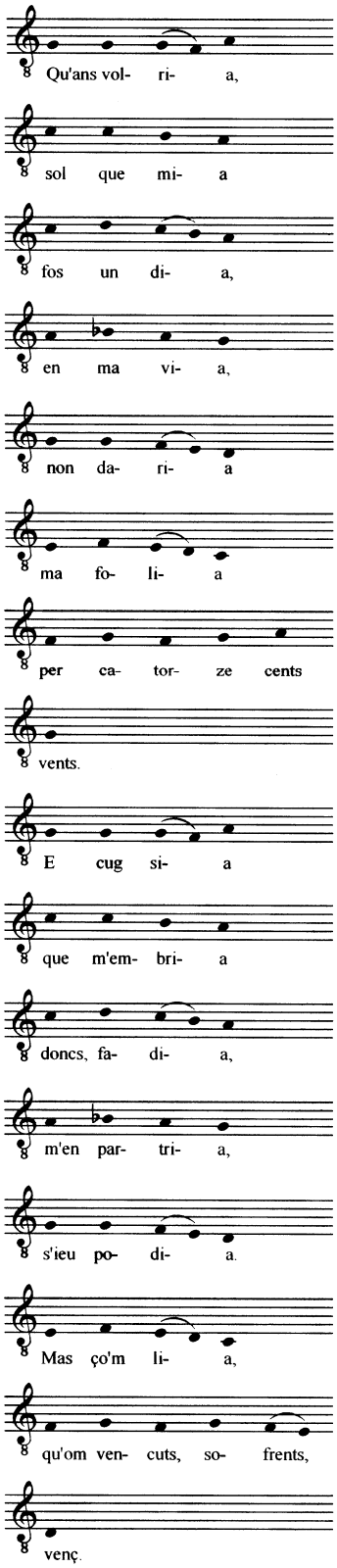
IV


S'er ja qu'ieu l'ai- a
greu er qu'ieu'm n'es- trai- a,
sa- gra - ment ses pai- a,
per fals mot es- cur,
ai ! be- la e gai- a,
pla- sents, non ve- rai- a,
pla- ça'us que'us des- plai- a
l greus mais dont en- dur !

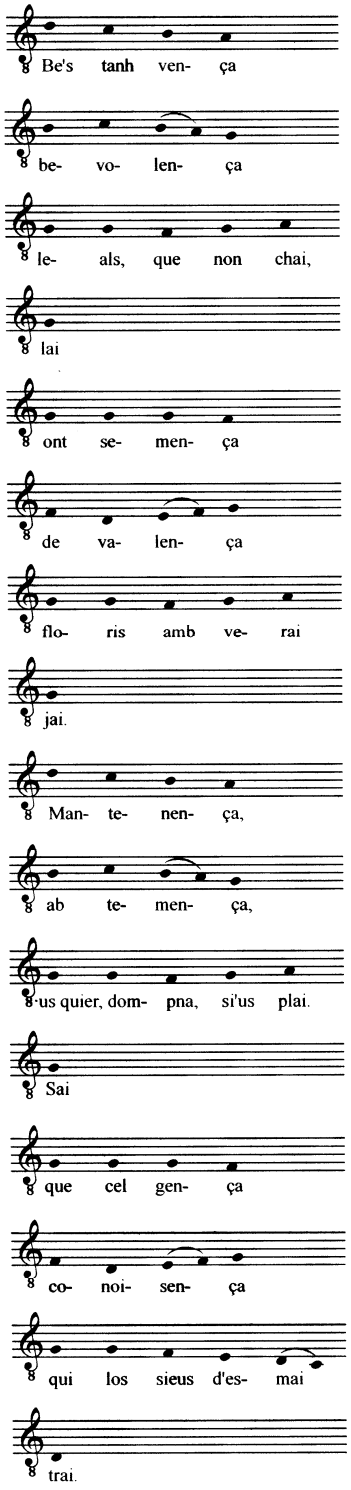
V


Lon- gu'en du- ra
m'en au- hu- ra
a- ven- tu- ra
tal, si'm du- ra
que'm pe- ju- ra
·l greu mal que m'au- ci,
si
que dre- chu- ra,
ni fal- su- ra,
fes c'om ju- ra
non me- lhu- ra,
ans s'a- tu- ra.
quand la prec, de mi,
ri !

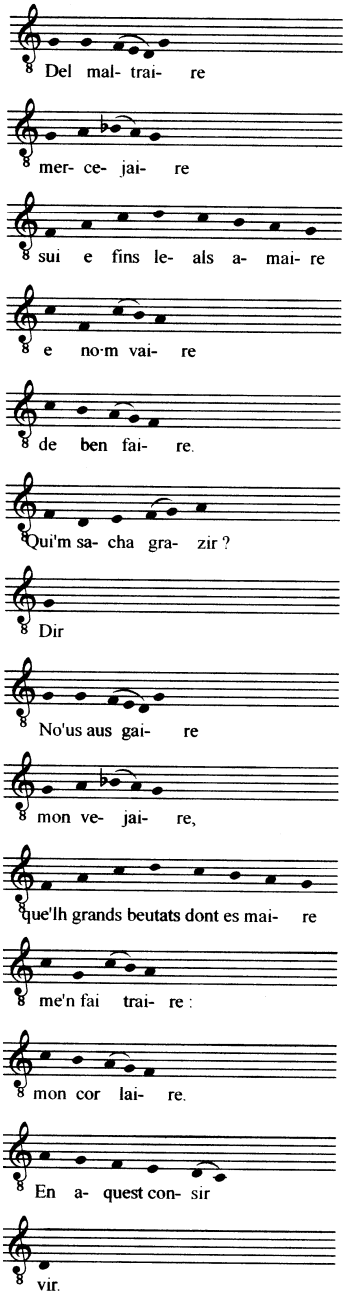
VI


Qu'ans vol- ri- a,
sol que mi- a
fos un di- a,
en ma vi- a,
non da- ri- a
ma fo- li- a
per ca- tor- ze cents
vents.
E cug si- a
que m'em- bri- a
doncs, fa- di- a,
m'en par- tri- a,
s'ieu po- di- a.
Mas ço'm li- a,
qu'om ven- cuts, so- frents,
venç.

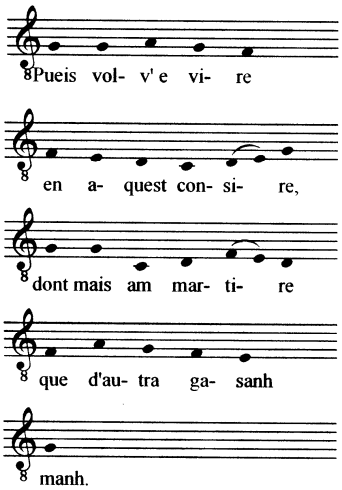
VII


Be's tanh ven- ça
be- vo- len- ça
le- als, que non chai,
lai
ont se- men- ça
de va- len- ça
flo- ris amb ve- rai
jai.
Man- te- nen- ça,
ab te- men- ça,
·us quier, dom- pna, si'us plai.
Sai
que cel gen- ça
co- noi- sen- ça
qui los sieus d'es- mai
trai.

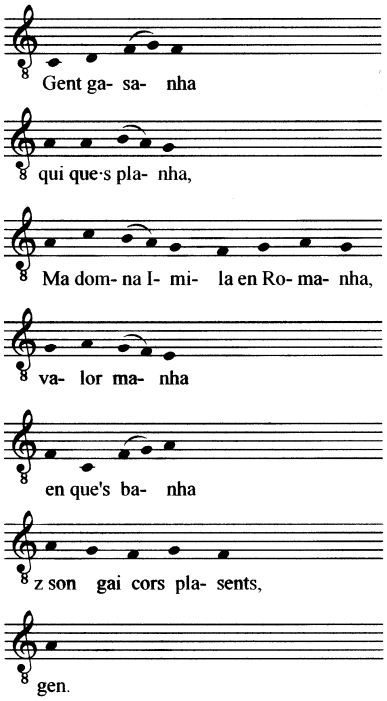
VIII


Del mal- trai- re
mer- ce- jai- re
sui e fins le- als a- mai- re
e no·m vai- re
de ben fai- re.
Qui'm sa- cha gra- zir ?
Dir
No'us aus gai- re
mon ve- jai- re,
que'lh grands beutats dont es mai- re
me'n fai trai- re :
mon cor lai- re.
En a- quest con- sir
vir.

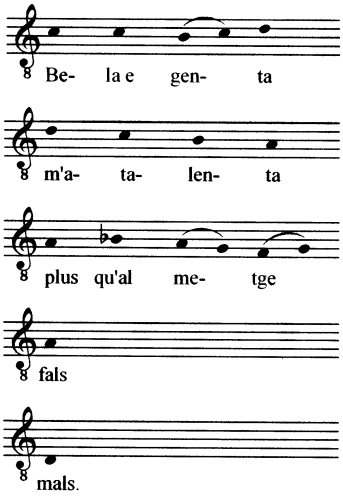
IX


Pueis vol- v' e vi- re
en a- quest con- si- re,
dont mais am mar- ti- re
que d'au- tra ga- sanh
manh.

X


Gent ga- sa- nha
qui que·s pla- nha,
Ma dom- na I- mi- la en Ro- ma- nha,
va- lor ma- nha
en que's ba- nha
z son gai cors pla- sents,
gen.

XI


Be- la e gen- ta
m'a- ta- len- ta
plus qu'al me- tge
fals
mals.

TRADUCTION :

I. Sans joie je chante selon qu'il me plaît. Je fais folie, car mon cœur s'est mis lui-même là où il est ; jamais homme ne fut reclus en un couvent plus rude que le pouvoir qui pèse sur moi.

II. Ainsi fût prise du mal qui m'atteint et mise à mal, celle qui se soucie peu de me faire languir ! Mais où chercherait-on merci et franchise, puisque la plus courtoise me veut tuer sans que j'aie tort ?

III. Pour mieux me tuer, elle me restaura en joie du fond de mon log souci et redouble ma peine. Je m'imagine souvent que je m'en séparerai tout ; puis, en me retournant, je trouve mon cœur là-bas.

IV. S'il arrive jamais que je la possède, il serait injuste que je tire d'elle serment non honoré par le moyen de paroles obscures. Ah ! belle et gaie, plaisante, mais fourbe, qu'il vous plaise que vous déplaise le lourd mal que j'endure.

V. La longue privation m'en augure un sort tel, si dure encore la part qui est la mienne, qu'empire ce lourd mal qui me tue, si bien que droiture ni fausseté ni foi certaine qu'on jure ne progressent pas, mais s'éteignent. Quand je la prie pour moi, elle rit.

VI. Je préférerais ma folie, pourvu qu'elle soit mienne un jour en ma vie, et ne la donnerais pas pour quatorze cents vents. Et je le crois, - que l'attente vaine donc me soit utile, je m'en séparerais, si je le pouvais. Mais je suis lié de ce lien qui soumet l'homme vaincu.

VII. Il faut bien que prévale la bienveillance loyale, qui ne tombe pas [présentement] là où semence de valeur fleurit, avec joie véritable. Je vous demande secours embellit le jugement [qu'on a de lui], celui qui tire les siens de la douleur. [667]

VIII. Je suis reconnaissant de mon mal et pur amant loyal et je ne varie pas dans ma bonne conduite. Qui m'en aurait de la reconnaissance ? Je n'ose guère dire mon avis, car la grande beauté dont elle est la source m'en fait échapper mon cœur voleur. Dans ce souci je m'agite.

[667] Nous proposons pour ce passage : « Il convient bien de vaincre la bienveillance loyale qui n'est pas là où semence de valeur fleurie est vraie et gaie. Je vous demande ici secours avec crainte, s'il vous plait, celui qui tire les siens de la douleur. »

IX. Je me tourne et m’agite en ce souci, et j’aime mieux mon martyre que maint autre gain.

X. Elle gagne noblement, en dépit de quiconque, mainte valeur ma dame Imila en Romagne, où elle baigne son brillant corps plaisant et beau.

XI. Belle et gentille, elle me plaît plus qu’au médecin un mal fourbe.

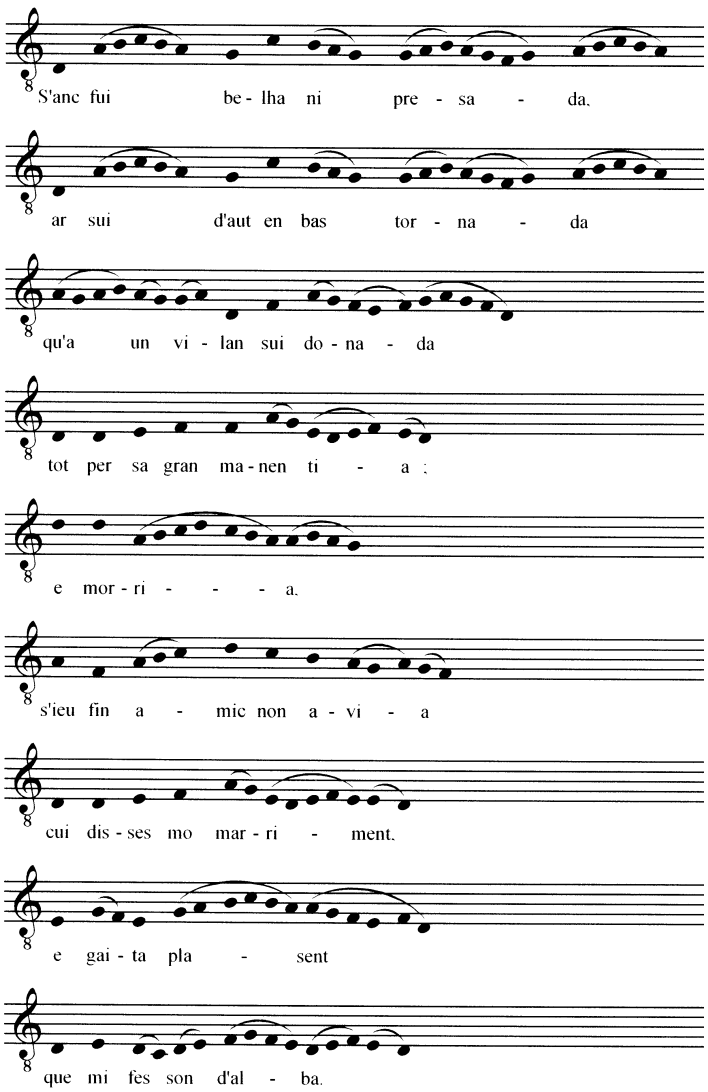
CADENET

(…1204-1235…)

S'anc fui belha ni presada[668]

(P. C. 106,14)

I



[668] La mélodie est issue de l'édition d'Ismaël Fernandez de la Cuesta, *op. cit.*, p. 548.
Le poème et sa traduction sont issus de l'édition de Joseph Zemp, *Les poésies du troubadour Cadenet*, Bern, Lang, 1978, p. 251-254.

II

Ieu sui tan corteza gaita
que no vuelh sia desfaita
leials amors a dreit faita,
per que·m don garda del dia
si venria,
e selh que jai ab s'amia,
prenda·n comjat franchamen,
baizan e tenen,
qu'ieu vei venir l'alba.

III

Be·m plai longa nuegz escura

e·l temps d'ivern on plus dura,
e no m'en lais per freidura
qu'ieu leials gaita no sia
tota via,
per tal que segurs estia
fins drutz, quan pren jauzimen
de domna valen,
del ser tro en l'alba.

IV

S'ieu en vil castelh gaitava
ni fals amors y renhava,
fals si'ieu si no celava
lo jorn aitan quan poiria,
car volria
partir falsa drudaria ;
et entre la leial gen
gait'ieu lialmen,
e crit, quan vei l'alba.

V

Jar per gap ni per menassa
que mos mals maritz me fassa,
no mundarai qu'ieu no jassa
ab mon amic tro al dia.
Quar seria
desconoissens vilania
qui partia malamen
son amic valen
de si, tro en l'alba.

VI

Anc no vi jauzen
drut que·l plagues l'alba.

VII

Per so no m'es gen
ni·m plai, quan vei l'alba.

TRADUCTION :

I. L'amante : « Si jamais je fus belle et estimée, à présent je suis de haut en bas tombée, car j'ai été donnée à un vilain uniquement pour sa grande richesse ; et j'en mourrais, si je n'avais un fidèle ami a qui je dise ma peine et une complaisante sentinelle pour me chanter l'arriver de l'aube. »

II. Le Guetteur : « Je suis, moi, sentinelle, si courtoise que ne veux point que soit troublé un amour loyal à un bon droit formé ; et c'est pourquoi je prête mon attention à l'arrivée du jour, s'il paraissait ! Et celui qui est couché avec ma mie, qu'il en prenne franchement congé, dans un baiser et une étreinte, car je vois venir l'aube. »

III. Bien me plait longue nuit obscure en la saison d'hiver, où le plus elle dure. Et je ne dispense pas, pour froidures, d'être toujours loyale sentinelle, à fin qu'un amant sincère reste en sécurité, quand il prend son plaisir auprès d'une autre dame, du soir jusqu'à l'arrivée de l'aube.

IV. Si je guettais dans un château maudit et que feu l'amour y régna, je serais moi-même faux si je ne cachais la venue du jour autant que je le pourrais, car je voudrais mettre fin à une fausse galanterie. Et auprès des personnes loyales, je guette loyalement et je m'écrie quand je vois l'aube.

V. L'amante : « Jamais, par tapage ni par menace que mon mauvais mari me fasse, je ne pourrais m'empêcher de reposer avec mon ami jusqu'au jour ; car se serait vilenie mal apprise que m'éloigner son noble ami de soi-même jusqu'à l'aube. »

VI. Le Guetteur : « Jamais je n'ai vu un amant exaucer à qui plût l'arrivée de l'aube. »

VII. L'amante : « Aussi cela n'est-il pas ni agréable ni plaisant quand je voisl'arrivée de l'aube. »

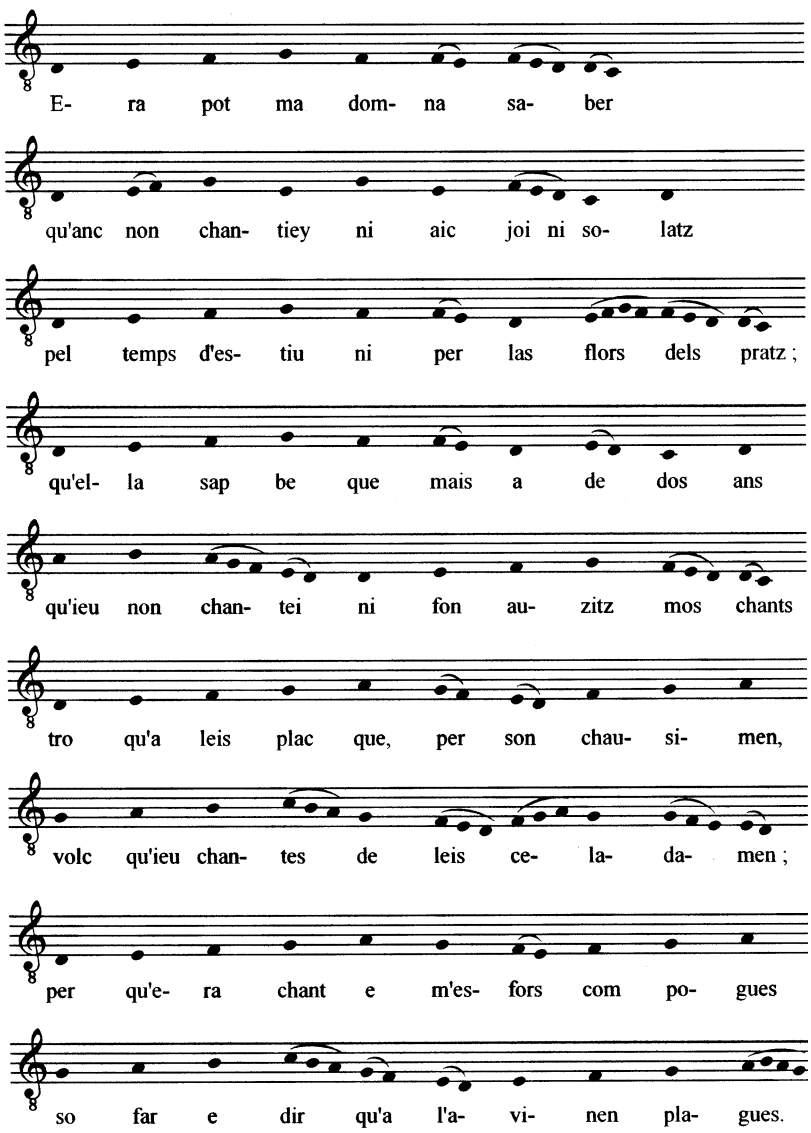
MONGE DE MONTAUDON

(…1193-1210…)

Era pot ma domna saber[669]

(P. C. 305,6)

I



.

[669] La mélodie est celle du chansonnier R, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22543, f° 39v.
Le texte est la traduction sont issus de l'édition de Michael J. Routledge, *Les poésies du Moine de Montaudon*, Thèse de Doctorat de l'Université de Birmingham, Montpellier, Publication du Centre d'Etudes Occitanes de l'Université Paul Valery de Montpellier, 1977, p. 61-68.

II

E cel que son pauquet poder
fa voluntier no·n deu esser blasmatz,
ab que del plus sia la voluntatz
e l'acuillirs e·l gaugs e·l bels semblans,
e que sia lials e fis amans
e qu'en un loc aia tot son enten :
cel c'aitals es val mais mon escien
ad obs d'amar non fai ducs ni marques
quar sa ricors cujaria·l valgues.

III

Aitals von son, ab ferm voler,
bona dompna, de fin cor, so sapchatz,
e·m son per vos, dompna, tan meilluratz
que, trastotz vius e sans e gen parlans,
m'era del tot recrezutz derenans
tro·m venc en cor, domn'ab cors covinen
qu'ieu·s enquezi, don fi gran ardimen ;
anc mais no fi ardit tan be·m prezes :
car gazaignar puosc e perdre non ges.

IV

Pro gadaing car me datz lezer
bona domna, qu'ieu chant de vos ni·us platz ;
e si del plus, domna, m'enansavatz,
vostre mezeys seria totz l'enans
quar ben petit de ben for'q mi grans
e·l gran benfait penri'eu eissamen ;
e rendria·l guizardon per un cen
— non ges tan ric, cum a vos covengues —
mas per totz temps n'estari'ab merces.

V

E si merces no·m pot valer
ab vos, domna, c'us messagiers privatz
parles per mi, qu'ieu no·n sui azinatz
s'eu n'ai passat un pauc vostres comans,
perdonatz me bona domna presans :
qu'ieu vos tramis un messatg'avinen :
mon cor, l'autrier, que·m laisset en durmen,
ab vos remas, dompna, et ab vos es :
de bon loc moc — mas en meillor s'es mes.

VI

E ia, domna, non voill aver
ab mi mon cor, mais am que vos l'aiatz,
quar anc un jorn non poc estar en patz
tant ai en vos pausatz totz mos talans ;
e puois . . . . . .
mal estera s'era merces no·us pren
e·s met en vos, pois sabetz veramen
cals es vas vos la mia bona fes
o cal afan trai cel c'amors a pres.

VII

Na Maria, be·us deu amar mos chans ;
qe a la fin e al comensamen
se daur ab vos e ab mais de plazen :
per vos val mais Ventadorn e Tornes
. . . . . .

TRADUCTION :

I. Maintenant ma dame peut savoir que je n'ai jamais chanté et je n'ai eu ni la joie ni la consolation à cause de l'été ni des fleurs des prés ; car elle sait bien qu'il y a plus de deux ans que je n'ai pas chanté et que mon chant n'a pas été entendu jusqu'à ce qu'il lui plût car, dans son indulgence elle a voulu que je chantasse d'elle en secret ; c'est pour cela que je chante maintenant et que je fais de mon mieux pour faire et dire ce qui plaît à la dame gracieuse.

II. Et celui qui fait le peu dont il est capable volontiers ne devrait pas en être blâmé pourvu qu'il ait la volonté d'en faire d'avantage et qu'il espère voir améliorer l'accueil et la joie et les signes d'affection et qu'il soit amant loyal et fidèle et qu'il dirige toute son attention vers un seul lieu : celui-ci vaut mieux, à mon avis, pour les besoins de l'amour que ne fait un duc ou un marquis, car ces derniers seraient d'avis que leur noblesse de rang les aideraient.

III. Tel je suis à votre égard, avec la volonté constante, bonne dame et avec le cœur loyal, sachez-le, et je me suis tellement amélioré à cause de vous, Madame, que, bien que pleinement vivant et sain et courtois de langage, j'étais auparavant totalement découragé jusqu'à ce qu'il me vînt au cœur, dame si gente de corps, de vous courtiser — en cela j'ai agi avec beaucoup de hardiesse : mais jamais je n'ai commis une hardiesse qui me valût autant : car je peux gagner et je ne peux point perdre.

IV. Je gagne beaucoup car vous permettez, bonne dame que je vous adresse mon chant et que cela vous plaise ; si donc, Madame, vous me permettiez d'aller plus loin, tout le gain serait le vôtre, car une très petite faveur serait pour moi bien grande et j'accepterais également un grand bienfait et je vous en récompenserais cent fois autant — non pas si richement, Madame, que vous méritez, mais je vous en serais obligé à tout jamais.

V. Mais si la merci ne me peut rien valoir auprès de vous, Madame, qu'un messager privé parle pour moi, car je n'en suis pas capable : si je suis allé un peu au-delà de ce que vous m'avez ordonné de faire, pardonnez-moi, bonne dame vaillante : je vous ai envoyé un messager courtois — c'est mon cœur qui m'a quitté l'autre jour comme je dormais ; il est resté chez vous, Madame et il est avec vous : il est parti d'un bon endroit mais il s'est mis en un meilleur.

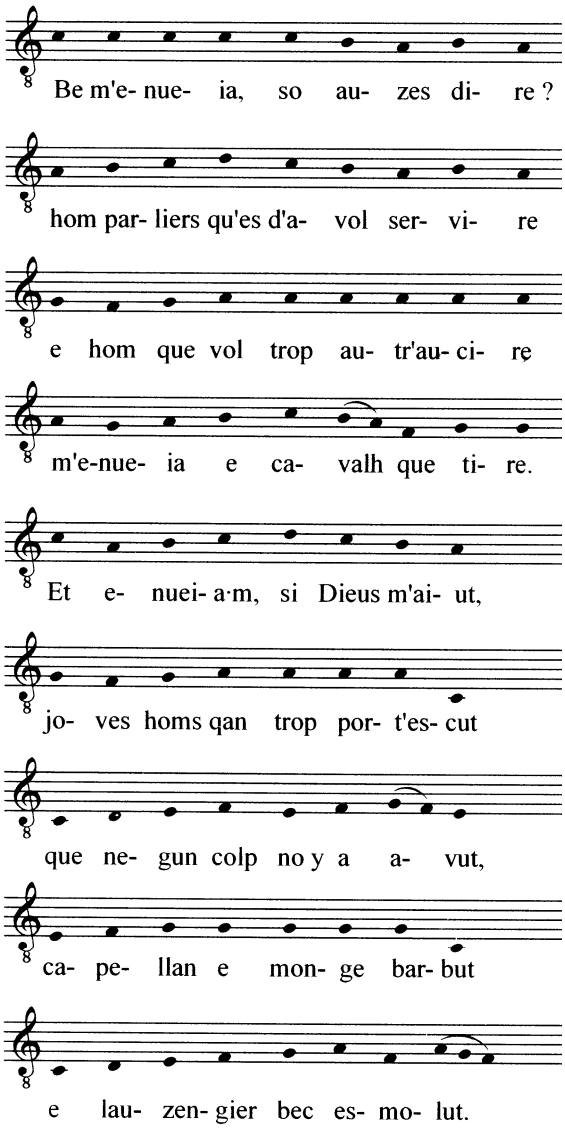
VI. Et maintenant, Madame, je ne veux pas avoir mon cœur avec moi, je préfère que vous l'ayez, car, depuis que j'ai concentré sur vous mes désirs, il n'a jamais pu passer une journée tranquille, et puisque…….. il serait dommage si la merci ne vous inspire et si vous n'en êtes pas conquise puisque vous savez en vérité la nature de la bonne foi que je vous porte ainsi que celle du fardeau que porte celui que l'Amour a emprisonné.

VII. Dame Marie, mon chant doit bien vous aimer car il est embelli par vous à la fin comme au début ainsi que par d'autres choses agréables : Ventadour et le pays de Turenne valent mieux à cause de vous.

Be m'enueia, so auzes dire[670]

(P.C. 305,10)

I



[670] La mélodie provient du chansonnier R, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22543, f° 40r.
Le texte est la traduction sont issus de l'édition de Michael J. Routledge, *op. cit.*, p. 92-101.

II

E tenc domna per enueioza
quant es paupra et ergulhoza
e marit qu'ama trop s'espoza
– neys s'era dona de Toloza–
Et enueia·m de cavalier
fors de son pays ufanier,
quant en lo seu non a mestier
mas sol de pizar el mortier
pebre, o d'estar al foguier.

III

Et enueia·m de fort maniera
hom volpilhs que porta baneyra,
et avols austors en ribeira
e pauca carns en gran caudeyra.
Et enueia·m, per Sanh Marti,
trop d'aiga en petit de vi
e quan truep escassier mati
m'ennueia, e d'orp atressi,
quar no m'azaut de lor cami.

IV

Enueia·m langa tempradura,
e carns quant es mal cuech'e dura,
e prestre qui ment ni·s perjura,
e vielha puta que trop dura.
Et enueia·m, per San Dalmatz,
avols hom en trop gran solatz ;
e corre quant per vi'a glatz,
efugir ab cavalh armatz
m'ennueia, e maldir de datz.

V

Et enueia·m per vit'eterna,
manjar ses fuec quan fort hiverna
e jaser a veill'ab galerna
quant m'en ven flairor de taverna.
Et enueia·m, e m'es trop fer,
quan selh que lav'olla enquer ;
et enueia·m de marit fer
quan ieu li vey belha molher
e qui no·m dona ni·m profer.

VI

Et enueia·m, per Sant salvaire,
en bona cort avols viulaire
et a pauca terra trop fraire
et a bon joc paupre prestaire.
Et enueia·m, per Sant Marcelh,
doas penas enen un mantelh
e trop parier en un castelh
e ricx hom ab pauc de revelh
et en torney dart e cairelh.

VII

Et enueia·m, si Dieus mi valha
langua taula ab breu toalha,
et hom qu'ap mas ronhozas talha,
et ausbercs pezans d'avol malha.
Et enueia·m estar a port
quan trop fa greu temps e plou fort ;
et entre amics dezacort
m'enueia e·m fai piegz de mort,
quan say que tenson a lur tort.

VIII

E diray vos que fort me tira
vielha gazal can trop s'atira
e paupra soudadeir'aïra
e donzelh que sas cambras mira.
Et enueia·m, per Sant Aon,
dona grassa ab magre con,
e senhoratz que trop mal ton ;
que no pot dormir quant a son
major enueg no sai el mon.

IX

Enquar hi a mais que m'enueia :
cavalcar ses capa, de plueia,
e quan truep ab mon caval trueia
que sa manjadoira li vueia.
Et enueia·m, e no·m sap bo
de selha quan croll'a l'arso,
e fivelha ses ardalho,
e malvatz hom dins sa maizo,
que no fva ni ditz si mal no.

TRADUCTION

I. Je n’aime pas du tout –m’entendez-vous ? – un homme bavard quand c’est le serviteur d’un vilain parvenu et un homme qui est trop prêt à en tuer d’autres m’ennuie ainsi qu’un cheval qui tire sur la bride. Et je n’aime pas, ainsi Dieu m’aide, un jeune homme qui porte toujours un écu sur lequel il n’a jamais reçu de coups ainsi que les moines et les chapelains barbus et des *losengiers* au bec affilé.

II. Et je tiens une dame pour ennuyeuse si elle est pauvre et orgueilleuse et un mari m’ennuie qui aime trop son épouse – même s’il s’agit d’une dame de Toulouse. Et je n’aime pas un chevalier qui est arrogant en dehors de son propre pays tandis que chez lui il n’est utile qu’à piler du poivre dans un mortier ou à rester près du foyer (pour tourner la broche ?)

III. Et je trouve particulièrement répugnant un homme lâche qui porte une bannière, un mauvais autour dans la chasse aux oiseaux d’eau et peu de viande dans une grande chaudière. Et il m’ennuie, par Saint Martin, trop d’eau dans peu de vin et quand je trouve un boiteux le matin cela m’ennuie de même qu’un aveugle, car de prendre la route avec eux ne me fait pas plaisir.

IV. Une longue attente m’ennuie ainsi que la viande quand elle est mal cuite et dure, un prêtre qui ment ou qui se parjure et une vielle putain qui dure trop longtemps. Et, de par Saint Delmas, un vil homme en trop grand confort m’ennuie ainsi que d’avoir à prendre la fuite tout armé à cheval et (il m’ennuie) quand on parle mal du jeu de dés.

V. Et, par la vie éternelle, il m’ennuie de manger sans feu quand il fait un mauvais temps d’hiver ou d’être couché à veille quand il y a un vent fort qui m’apporte les odeurs de la taverne. Et il m’ennuie et m’est vraiment trop désagréable quand un simple laveur de pots se met à courtiser ; et je n’aime pas un mari féroce quand je vois qu’il a une belle femme ni celui qui ne me donne ni m’offre rien.

VI. Et, par saint Sauveur, je n’aime pas un mauvais joueur de violon dans une bonne cour ni une petite parcelle de terre partagée entre trop de frères ni un mauvais gageur quand j’ai un bon jeu. Et, par saint Marcel, je n’aime pas deux fourrures (différentes) sur un même manteau ni trop de partenaires dans un château ni un noble homme qui donne peu de festins ni, dans un tournoi, des javelots et des flèches.

VII. Ainsi m’aide Dieu, je n’aime pas une longue table avec une courte nappe ni un homme qui coupe la nourriture avec des mains galeuses, ni un haubert lourd de mauvaises mailles. Et il m’ennuie de rester à un port quand il fait très mauvais temps et qu’il pleut fort ; et le désaccord entre amis m’ennuie–cela m’est pire que la mort–quand je sais qu’ils ont tous tort dans la querelle.

VIII. Et je vous dirai ce qui m’ennuie énormément : une vieille putain quand elle se pare trop et qu’elle méprise une pauvre petite mercénaire, de même qu’un damoiseau qui regarde ses jambes. Et, de par saint Avon, je n’aime pas une dame grosse qui a le con maigre ni un mauvais seigneur qui surmène ses serfs ; de ne pas pouvoir dormir quand on a sommeil–et je ne sais rien de plus ennuyeux au monde.

IX. Il y a encore des choses qui m’ennuient : d’être à cheval sans une cape quand il pleut, de trouver avec mon cheval une truie qui lui vide sa mangeoire. Et je n’aime pas, cela m’agace, une selle quand elle bouge à l’arçon, une boucle sans ardillon et un mauvais homme dans sa maison puisqu’il n’y fait ni n’y dit rien qui ne soit pas mauvaise.

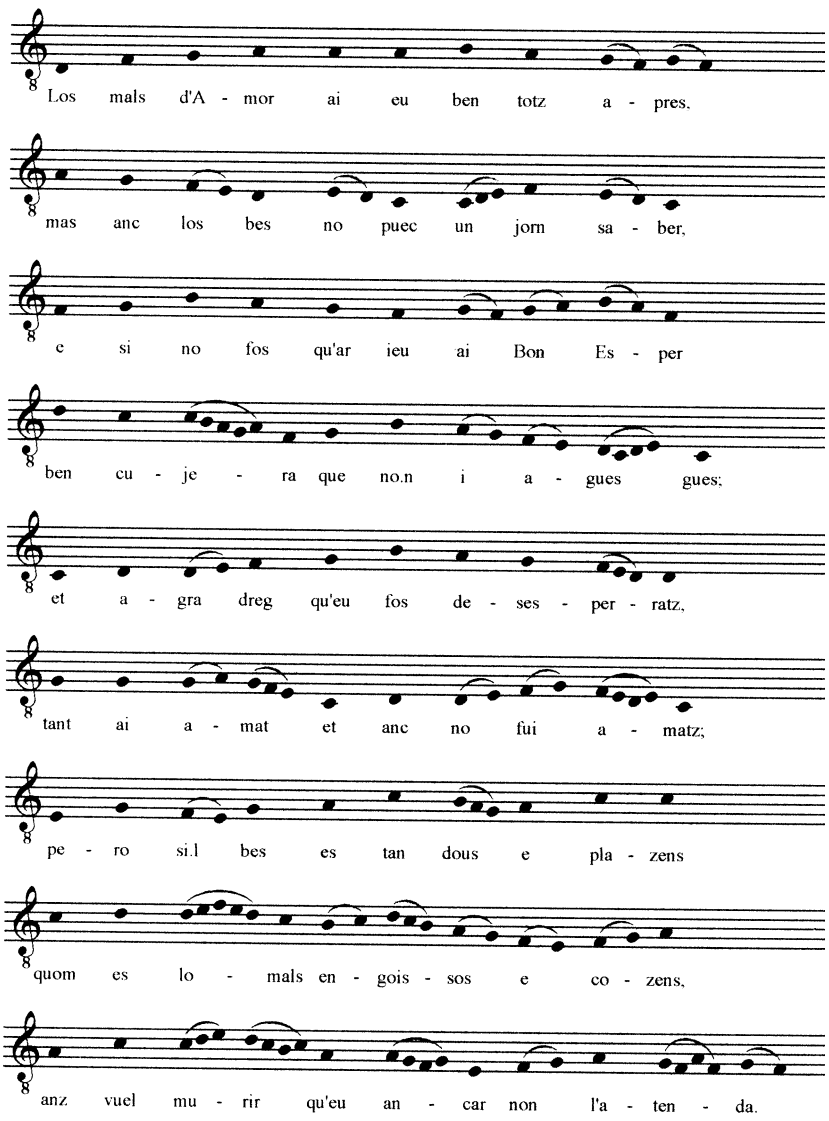
PERDIGON

(…1192-1212…)

Los mals d'Amor ai eu ben totz apres[343]

(P. C. 370,9)

I



[343] Le texte et la traduction sont issus de Henry John Chaytor, *Les Chansons de Perdigon*, Paris, Champion, 1926, « Les classiques français du Moyen Age », p. 1 à 4.
La mélodie provient de l'édition d'Ismaël Fernandez de la Cuesta, *op. cit.*, p. 381.

II

Atressi·m cug que·l mortz mais me valgues
que vida sai tostemps ses mon Plazer ;
e doncs m'es mielhs que mueir' en bon esper
qu'aia vida que ja pro no·m tengues ;
qu'assatz es mortz totz hom que viu iratz,
a cui non es jois ni plazers donatz ;
eu sui ben cel que negus jausimens
no·m pot dar joi per que sia jausens
tro qu'a mi dons plassa qu'a merce·m prenda.

III

E s'ieu per so sui forfaitz ni mespres
quar sol vos aus dezirar ni voler,
jes per tot so no·m tuelh de bon esper,
que major tort perdona ben Merces ;
pero si·l tortz mi fos a dreg jutgatz
non cujera tan esser encolpatz ;
mas vengutz es tot so que forza vens,
que negus dreg no·i pot esser guirens,
per que m'es ops que Merces me defenda.

IV

La grans beutatz e·l valors qu'en leis es
e tuich bon aip que dompna puesc' aver
mi fan ades estar en bon Esper ;
que so non cuich que ges esser pogues
que lai on es totz autres bes pausatz
que no·i degues esser Humilitatz ;
so·m fai sofrir mas dolors bonamens,
qu'Humilitatz, Merces e Chausimens
m'en pot valer sol qu'a midons s'enprenda.

V

Eu et Amors em d'aital guis'enpres
qu'ora ni jorn, nueg ni mati ni ser,
no·s part de me ni eu de bon Esper ;
que mort m'agra la dolors, tant greus es,
si'n bon Esper no·m fos asseguratz ;
pero mos mals no·n es en re mermatz,
que bos Espers m'aura fag longamens
estar marriz et en grans pessamens
et ancar tem que plus car no m'o venda.

VI

Mas s'ieu un jorn fos amics apelhatz
de tant bon cor qu'om ieu li·m sui donatz,
a la bella don no·is part mos talens,
anc tant Amors no·m destreis malamens
qu'en eis lo jorn no·m agues fach esmenda.

VII

[Vas n'Azimans vuelh, chanso, que tengatz
et a·N Tostems, car lur seretz plazens ;
mais non tenhatz entre las avols gens,
car qui mais val, crei que mielhs vos entenda.]

TRADUCTION :

I. J'ai bien éprouvé tous les maux de l'amour, mais ses biens faits, je ne les connus même pas un seul jour, et si ce n'était que j'ai en ce moment bonne espérance, et croirais vraiment qu'il n'existe pas, et j'aurais de bonnes raisons pour me désespérer, tant j'ai aimé sans être aimé. Mais si le bien d'amour est aussi doux et agréable que le mal est affligeant et cuisant, je veux plutôt mourir plutôt que de ne pas continuer à l'attendre.

II. Je crois que la mort me vaudrait mieux qu'une vie entière passée ici-bas sans mon Plaisir : pourtant, il est mieux pour moi de mourir en bonne espérance que de mener une vie qui ne m'apporterait aucun profit. Car tout homme qui vit dans la douleur, quoique vivant, est mort, si on ne lui donne ni joie ni plaisir. En effet, je suis un homme à qui aucune jouissance ne procure une joie capable de le réjouir (et il en sera ainsi) jusqu'à ce qu'il plaise à ma dame d'avoir merci de moi.

III. Et si je suis coupable et en erreur pour la seule raison que je vous désire et veux, malgré cela, je n'abandonne pas mon espérance, car Merci donne bien un plus grand tord. Toutefois, si on jugeait mes torts avec raison, je ne crois que ma faute serait si grave ; mais ce que vainc la force est bien vaincu, et alors aucun droit ne peux plus vous protéger : et c'est pourquoi que j'ai besoin que Merci me défende.

IV. La grande beauté et la valeur qu'elle possède, ainsi que toutes les bonnes qualités qu'une dame peut avoir, me font toujours rester en bonne Espérance : car je ne crois pas qu'il puisse se faire que là ou se trouve toutes les autres vertus, Humilité n'est pas aussi sa place. Cette pensée m’aide aussi à supporter ma douleur avec patience, parce qu'Humilité, Merci et Indulgence peuvent m'aider, pourvu qu'elles naissent dans le cœur de ma dame.

V. Moi et Amour, nous sommes unis de telle manière qu'à aucune heure du jour, de la nuit, du matin ou du soir, il ne se sépare de moi, ni moi de Bonne Espérance : la douleur m'aurait tuée, tant elle est grande, si je ne m'était affermi en Bonne Espérance. Mon mal, pourtant, n'est en rien diminué, car Bonne Espérance m'aurait fait être longtemps triste et anxieux, et je crains toujours qu'il ne me reste plus encore à payer.

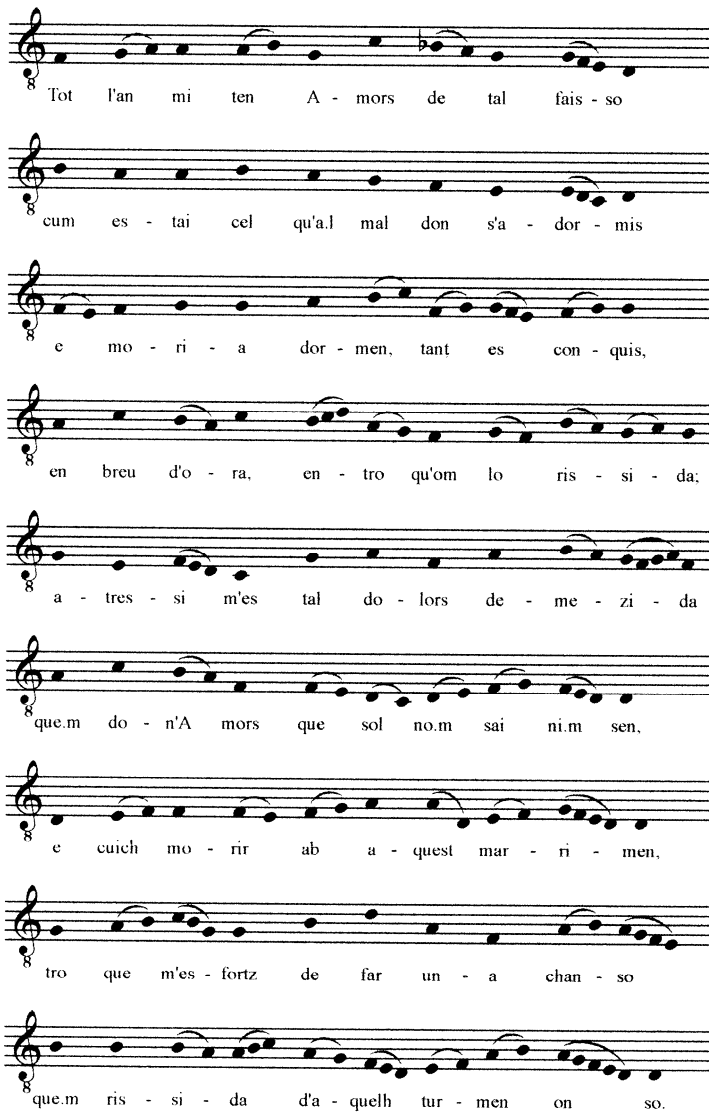
VI. Mais si je devais un jour être appelé " ami " d'aussi bon cœur que je me suis dévoué à la dame dont mon désire ne se sépare jamais, Amour ne m'a jamais tellement maltraité, qu’en ce seul jour il ne me récompensa de toutes mes souffrances.

VII. [Chanson, je veux que vous alliez vers Aziman et vers Tous temps, car vous leurs serez agréable. Mais n'allez pas parmi les mauvaises gens, car je crois que celui-là vous entendra le mieux qui a le plus de valeur.]

Tot l'an mi ten Amors de tal faisso[344]

(P. C. 370,13)

I



[344] Le texte et la traduction sont issus de Henry John Chaytor, *op. cit.*, p. 11 à 14. La mélodie provient de l'édition d'Ismaël Fernandez de la Cuesta, *op. cit.*, p. 383.

II

Ben fetz Amors l'usatge del lairo
quand encontra cellui d'estranh pais
e li fai creire qu'aillors es sos camis,
tro que li di : « Bels amics, tu mi guida »;
et enaissi es mainta gens trahida
que·l mena lai on puois lo lia e·l pren ;
et eu puesc dir atressi veramen,
quez ieu segui Amor tan que·l saup bo,
tant mi menet tro fui en sa preizo.

III

E te·m lai pres on non truep rezemso
mas de ma mort, qu'aissi lor abelhis
entre mi dons et Amors cui sui fis ;
lor platz ma mortz et lor es abelhida ;
mas eu sui cel que merce no lor crida
plus que fai cel qu'es liuratz a turmen,
que sap que plus no·lh valria nien
clamar merce, aia tort o razo ;
per qu'eu m'en lais que mot no lor en so.

IV

Pero no sai cal me fass'o cal no,
pus per mon dan m'enguana e·m trahis
amors vas cui estau totz temps aclis
al seu plazer, qu'aitals fo m'escarida ;
e tengr' o trop a paraula grazida
si no·m mostres tan brau captenemen ;
mas se aunis pel mieu dechazemen ;
ben fai semblan que m'aja cor fello,
que per mon dan non tem far mespreizo.

V

E fatz esfortz s'ab ira joi mi do,
quar en aisso·m conort e m'afortis
contra·l dezir en qu'Amors m'a assis,
aissi cum selh qu'a batalh' aramida,
que sap de plan sa razos es delida
quant es en cort on hom dreg no·l cossen,
et ab tot so se combat eissamen,
me combat ieu en cort on no·m ten pro,
que Amors m'a forsjugat, no sai quo.

VI

Ai ! Bel Esper, pros dompna eissernida,
tant grans dregs es si d'amor mal m'en pren,
quar anc de vos mi parti, las ! dolen
per cel’una que ja no·m tenra pro,
ans m'aucira en sa doussa preisso.

TRADUCTION :

I. Toute l'année, l'amour me tient à la façon de celui qui souffre de la maladie qui le fait dormir, et qui de ce sommeil mourait en peut de temps, - tellement il en est dompté - si on ne l'en réveillait. La douleur qui m'est échue en partage et qui me vient d'Amour et telle que je n'ai plus conscience de moi-même, et je crois mourir par suite de cette tristesse, jusqu'à ce que je m'efforce de faire une chanson qui me réveille de l'agonie où je me trouve.

II. Amour a agi selon l'usage du larron qui, quand il rencontre un homme d'un pays étranger, lui fait croire que son chemin se trouve ailleurs, jusqu'à ce que celui-ci dise : " Bel ami, sois mon guide ". C'est ainsi que sont trahis bien des gens, car il les mène là où il les lie et les fait prisonniers. Et moi, je puis dire avec autant de vérité que j'ai suivi Amour aussi longtemps qu'il a plu, et il m'a mené jusqu'à ce que je fusse en son pouvoir.

III. Amour me tient prisonnier là ou je ne trouve aucune rançon, sinon par ma mort ; car il leur plait ainsi, à ma dame et à l'amour, à qui je suis fidèle : tout deux désirent ma mort qui leur est agréable. Mais je suis celui qui ne va pas leur crier merci, pas plus que celui que l'on met à la torture, car il sait, qu'il est tord ou raison, que crier merci ne lui servirais de rien : c'est pourquoi je ne veux pas sonner mot.

IV. Pourtant je ne sais ce que je dois faire ou non, puisqu'il me trompe et me mène à ma perte, cet amour à qui je me soumets toujours, et dont je fais le bon plaisir, car telle est ma destinée. Et je considérais cela comme un bonheur, s'il ne se montrait pas si dur avec moi : mais il se honnit en me faisant souffrir ; il montre bien qu'il a pour moi un cœur cruel, puisqu'il ne craint pas de me faire dommage et tort.

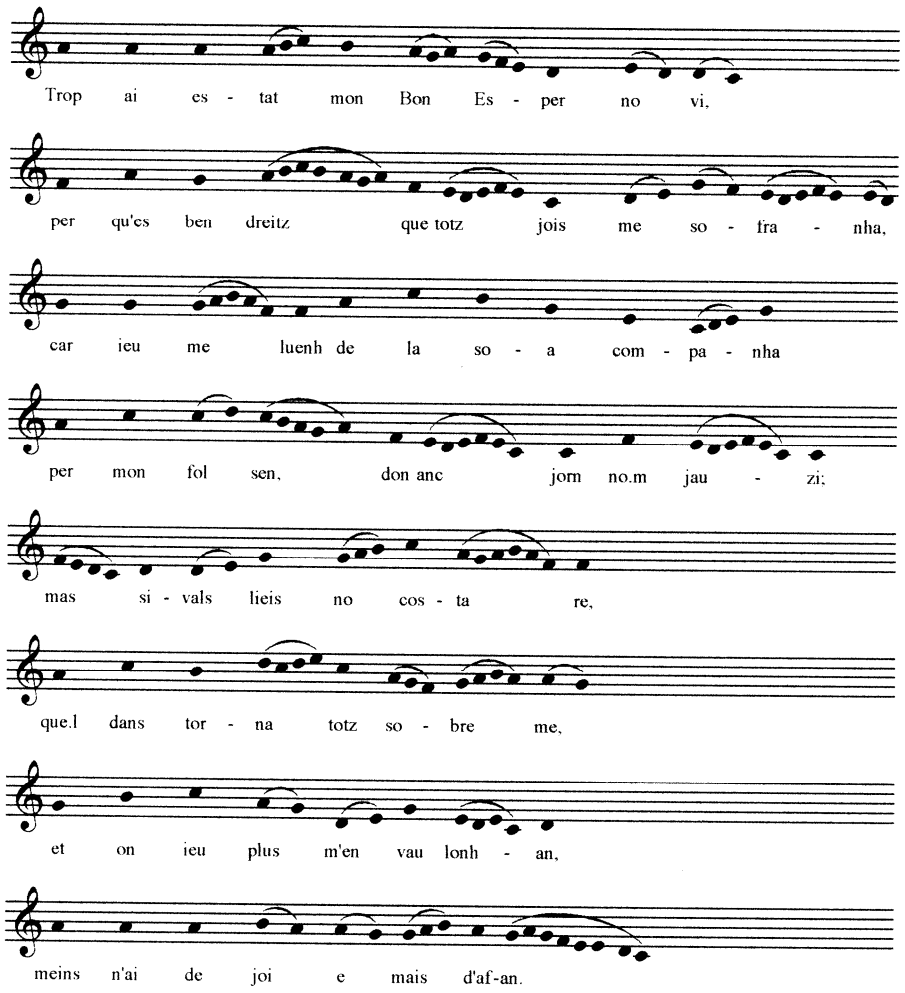
V. Et c'est grâce à un effort tiré de la joie de ma tristesse, car ainsi je m'encourage et je me réconforte contre le désir dans lequel l’amour m’a mis ; pareil à celui qui a bataille assignée et sait que sa cause est rejetée sommairement, car il se trouve devant un tribunal ou l'on ne lui ferait pas droit, et néanmoins il se bat : ainsi je me bats devant une cour ou l'on ne respecte pas mon droit, car amour m'a condamné injustement, je ne sais pourquoi.

VI. Ah, bel Espoir, dame belle et sage, c'est justice si quelque chose de mal m'arrive d'Amour, car un jour je vous ai quittée, hélas, malheureux que je suis, pour une pour qui jamais ne m'aidera, mais au contraire me tueras dans sa douce prison.

Trop ai estat mon Bon Esper no vi[345]

(P. C. 370,14)

I



[345] Le texte et la traduction sont issus de Henry John Chaytor, *op. cit.*, p. 8 à 11.
La mélodie provient de l'édition d'Ismaël Fernandez de la Cuesta, *op. cit.*, p. 385.

II

Si ma foudatz m'enguana e m'auci,
ben es razos que ja hom no m'en planha,
qu'ieu soi com selh qu'en mieg de l'aigua·s banha
e mor de set ; et es dreitz, so·us afi,
qu'ieu mueira deziran del be
qu'eu aurai dezirat ancse,
et agra·n tot so qu'ieu deman
si quan fugi·m traisses enan.

III

Grans merces et qu'ieu morrai enaissi,
car estau sai marritz en terr' estranha,
don ai assatz que plor e que complanha,
car no vei lieis que de mort me gueri
e·m trais de ma mala merce ;
ailas ! quals peccatz me rete,
que s'agues mortz estat un an,
si·l degr' ieu pueis venir denan.

IV

Si·m sent mespres que res no sai cossi
an denan lieis ni so sai com remanha,
quar qui so fai a senhor que no·s tanha
quant hom l'a ric, bon et lial e fi,
paor deu aver, quan lo ve,
que perda son senhor e se ;
e s'ieu pert lieis cui me coman,
perdut ai me e joi e chan.

V

Perdre la puesc, qu'ilh non perdra ja mi;
q’eis lo jorn vuelh mai que mort me contranha
qu'ieu ja mon cor departisca ni franha
de lieis en cui tan fermamen s'assi,
qu'en tot autr' afar me mescre ;
mas tant la truep de bona fe
que·l cor e·l saber e·l talan
i truep accordatz d'un semblan.

VI
Selh que ditz qu'al cor no sove
d'aiso qu'om ab los huelhs no ve,
li miei l'en desmenton ploran
e·l cor planhen e sospiran.

VII
Belhs Rainiers, de vos me sove
et de mi don mas d'autre re,
e quan no·us vei, cug mon dan,
e muer per mi don deziran.

TRADUCTION :

I. J'ai été longtemps sans voir mon Bel espoir; aussi bien qu'il est juste que toute joie me manque, car c'est moi qui m'éloigne de la société à cause de ma folie, car de sagesse je ne jouis jamais. Néanmoins cela ne lui coûte rien à elle, car c'est moi qui supporte tout le malheur, et plus je m'écarte d'elle, moindre est ma vie et plus grande est ma douleur.

II. Si c'est ma sottise qui me trompe et qui me tue, il est bien juste que personne ne me plaigne : car je suis comme celui qui se baigne dans l'eau et meurt de soif : et il est juste, je vous l'assure, que je meure en désirant le bien que j'aurais toujours désiré, et j'aurais (maintenant) tout ce que je demande (c’est-à-dire mes vœux seraient accomplis) si je m'étais avancé quand j'ai pris la fuite.

III. Ce sera un grand bien fait que je meure ainsi, car ici je suis égaré dans un pays étranger : aussi ai-je bien des motifs de pleurer et de me plaindre, car je ne vois pas celle qui me préserva de la mort et me retira de ma mauvaise destinée. Hélas ! Quel mauvais destin me retient ? Car même si j'eusse été (comme) mort pendant un an, je devrais encore me présenter à elle.

IV. Je sens si bien ma faute que je ne sais si je dois ou aller vers elle ou rester ici. Car celui qui se conduit de façon inconvenante envers un seigneur noble, bon, loyal et sur, doit craindre, quand il le revoit, de perdre ce seigneur et lui-même. Et si je la perds, la dame à qui je me suis donné, je me perds moi-même ainsi que la joie et le chant.

V. Moi je puis la perdre, mais elle ne me perdra jamais, car je consens que la mort me saisisse le jour même ou je séparerais ou arracherais mon cœur de celle ou il est fixe et si fermement, car pour toute autre chose je n'ai aucune confiance en moi-même. Mais je la trouve de si bonne foi que le cœur, le savoir et la vertu, je les vois réunis en elle au point d'en faire un tout.

VI. Celui qui a dit que le cœur ne se souvient pas ce que ne voient pas les yeux, mes yeux le démentent par leurs pleurs et mon cœur par ses plaintes et son soupir.

VII. Beau Rainier, je me souviens de vous et de ma dame plus que d'autre chose, et quand je ne vous vois pas, je crois être perdu et je meurs de désir pour ma dame.

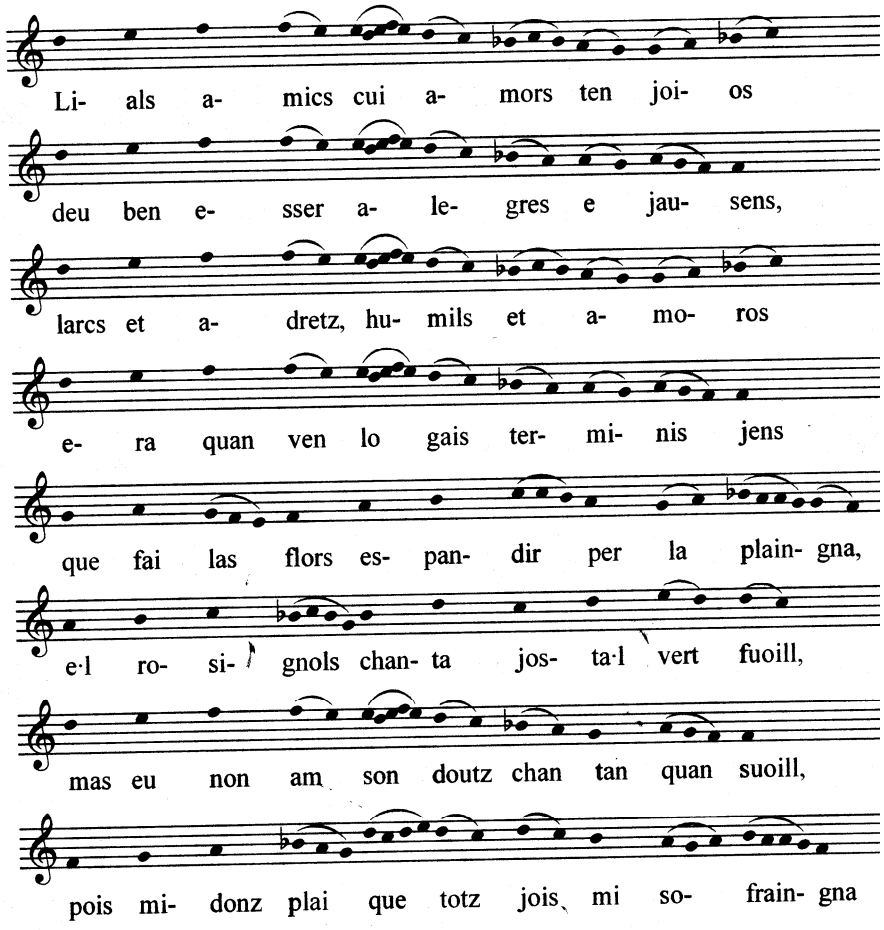
PONS DE CHAPDUEIL

(…1190-1237…)

Lials amics cui amors ten joios[346]

(P.C. 375,14)

I



[346] La mélodie provient Le chansonnier W dit *Le Manuscrit du Roi*, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 844, f° 202v.
L'édition du poème est donnée par Max von Napolski, *Leben und Werke des Trobadore Pons de Capduoill*, Marburg, Niemeyer, 1879, p. 69.
La traduction est de Gérard Gouiran.

II

Pero ben sai que dretz es e razos
que cel qu'es francs et humils e sofrens
sia plus mals d'autr'om e plus fellos
quan no·ill ten pro merces ni chausimens ;
e, puois midors m'es salvaj' et estraingna,
leu po trobar ab mi mal et orguoill,
mas lei no cal si·m pert, perqu'eu no·m duoill
mais de s'amor ni ai cor que m'en plaingna.

III

Non dic eu ges que tostemps sieus no fos,
o non fezes totz sos comandamens,
sol que no·m fos sos cors tan orgoillos ;
mas, sitot s'es bon' e bell' e plasens,
franqu' e gentils e d'avinen conpaingna,
ja no m'aura, si no vol tot quan vuoill ;
ailas, que·m val s'ieu l'am o si m'en tuoill
qu'il fai semblan qu'en re de mi no·ill taingna

IV

Per so n'estau marritz e cossiros
quar anc amei ni·m failli tan mos sens
car per un joi don no sui poderos,
soan aillors totz autres jausimens ;
aisi no·m sai conseill ab cui romaingna,
s'autra non am et il me desacuoill ;
fols es qui cre tot quan veson siei huoill
ni qui pert trop per so que no gasaingna.

V

Totz malmenatz fora fiels e bos,
francs et omils e cellatz e sufrens
ses trop parlar, e de totz engans blos,
e saubra ben entre·ls desconoissens
cobrir mon joi, qu[e]·il fals, cui Dieus contraingna,
no meneson de nostr'amor jangluoill ;
s'aisi·m volgues la genser que·s despuoill,
ja no·ill fera fencha ni bruich ni laingna.

VI

Andreu, lonc temps ai estat en Bretaingna,
e fai o mal midons que·m mostr' orguoill,
s'ieu plus que tuich l'autr' amador la vuoill
ni plus la am ; es doncs dregs que m'en plaingna

TRADUCTION :

I. Un amant loyal que l'amour tient en joie doit assurément être allègre et joyeux, généreux et juste, affable et plein d'amour maintenant qu'arrive la gaie et gracieuse saison qui fait s'épanouir les fleurs dans la plaine et que le rossignol chante auprès des verts feuillages, mais moi, je n'aime pas son doux chant autant que je le faisais puisqu'il plaît à ma dame que toute joie m'abandonne.

II. Mais je sais bien qu'il est juste et normal que celui qui est franc, affable et patient soit plus brusque et plus coléreux qu'un autre quand ne lui servent de rien ni pitié ni indulgence ; et, puisque ma dame se montre envers moi cruelle et désagréable, elle peut facilement trouver auprès de moi de la brusquerie et de la hauteur, mais peu lui importe de me perdre, aussi je ne souffre plus de son amour et je n'ai plus envie de me plaindre d'elle.

III. Je ne dis pas que je ne serais pas éternellement à elle ou que je n'obéirais pas à tous ses ordres pour peu qu'elle ne fût pas aussi hautaine envers moi ; mais, même si elle est bonne, belle et agréable, noble et gracieuse et de charmante compagnie, je ne serai plus à elle si elle ne veut pas tout ce que je veux ! Hélas ! quel avantage cela m'apporte-t-il que je l'aime ou que j'y renonce, puisqu'elle fait mine que je ne lui importe pas le moins du monde ?

IV. Je suis triste et soucieux pour avoir aimé un jour et parce que mon esprit m'a tellement fait défaut : pour une joie dont je ne suis pas maître, je dédaigne toutes les autres jouissances qui me viendraient d'ailleurs ; ainsi je ne sais à quelle décision m'en tenir, si je n'en aime pas d'autre et que celle-ci me rejette ; il faut être fou pour croire tout ce que voient ses yeux ou pour perdre à l'excès sans rien gagner en échange.

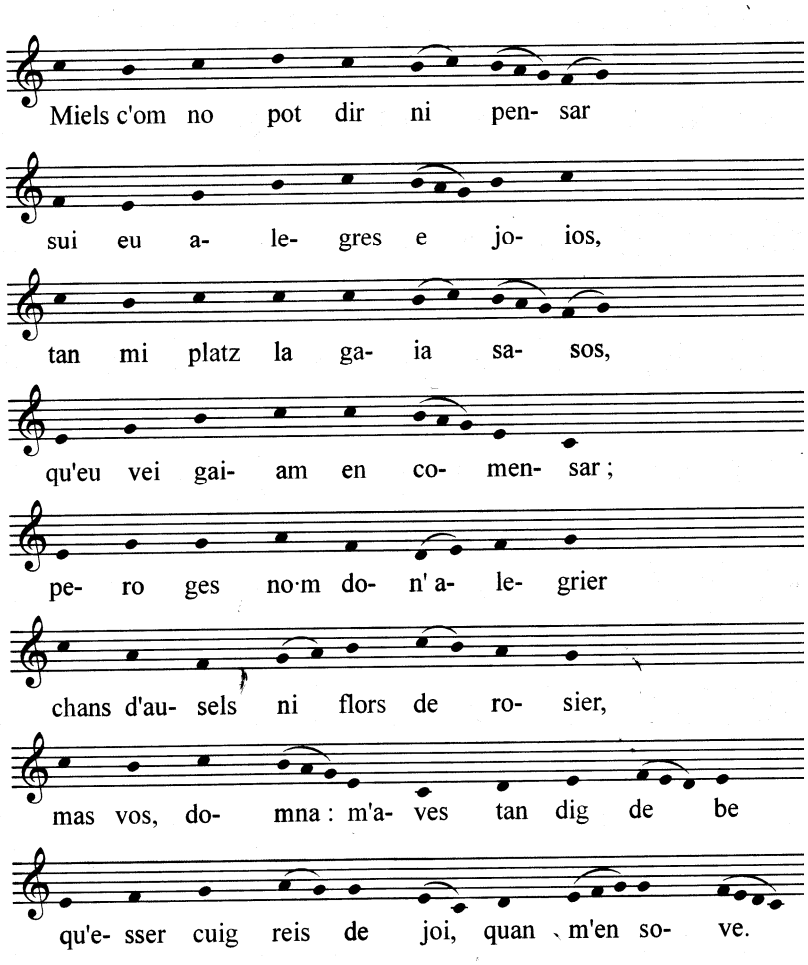
V. Même maltraité, j'aurais été fidèle et bon, franc et affable, discret et patient sans trop parler, dépourvu de toute tromperie, et j'aurais bien su au milieu des malveillants dissimuler ma joie afin que les hypocrites (que Dieu les paralyse !) n'aillent pas faire des cancans sur notre amour ; si à ces conditions m'avait accepté la plus belle qui puisse se déshabiller, jamais je ne me serais rendu coupable envers elle de feinte, de querelle ou de plainte !

VI. André, je suis longtemps resté en Bretagne et ma dame agit mal en se montrant hautaine envers moi puisque je l'aime et je la désire plus que tous les autres amoureux : il est donc juste que je me plaigne d'elle.

Miels c'om no pot dir ni pensar[347]

(P. C. 375,16)

I



[347] La mélodie provient de l'édition d'Ismaël Fernandez de la Cuesta, *op. cit.*, p. 554.
L'édition du poème est celle de Max von Napolski, *op. cit.*, p. 61.
La traduction est de Gérard Gouiran.

II

Be·m deu sovenir e menbrar
de las vostras bellas faissos
e dels gais semblanz amoros,
que·m fan dousamen sospirar.
E quar plus soven no vos quier,
domna, so que m'agra mestier :
ges noncalers ni enjans no m'en te,
mas non aus far ses vostres comans re.

III

Tostemps mi pogras jausen far
ab bels ditz, e ja·l faitz no·i fos ;
ab solamen lo bel respos
miels m'estera c'a nuill mon par,
qu'anc tan bon pretz ni tan entier
non ac domna ; perqu'ieu sofier
en bona patz lo maltraic que me ve
e sofrirai tro que n'ajatz merce.

IV

E si·us cujatz per gualiar
lais que no·us veia, dompna pros,
mandas me venir a rescos,
c'aissi o poiretz assajar ;
mas mal cresetz lo reprovier
qu'om non chai ni abat ni fier
qui no s'esai', e vos, si proatz me,
poiretz saber s'ie·us am per bona fe.

V

Dompna, ges no·m deu oblidar
lo comjat, qu'eu pris tan coitos,
quant me dises : « Amics, de vos
mi remenbra ses tot prejar,
e trametrai vos messagier. »
Las ! si m'o an tout lausengier,
o sui traïtz, domna, mas ges non cre
que tan fis cors me gali ni·m malme.

VI

Oimais sion li lausengier
a mon dan s'ieu autra ne quier,
que, s'anc virei vas autra part mon fre,
ar sui a vos romasutz per jase.

VII

Fraire, nom sion mensongier
siei oill risen, guai, plasentier,
que gardavon tan dousamen vas me
que tot lo cor m'alevi' e·m reve.

TRADUCTION :

I. Je suis allègre et joyeux mieux qu'on ne saurait le dire ou l'imaginer, tant me plaît la gaie saison que je vois gaiement commencer ; mais ce qui me donne de l'allégresse, ce n'est pas le chant des oiseaux ni la fleur du rosier, mais vous, Madame : vous m'avez dit tant de choses agréables que j'ai l'impression d'être le roi de la joie quand je m'en souviens.

II. Je dois bien avoir en mémoire vos beaux traits et les belles et joyeuses mines amoureuses qui me tirent de doux soupirs. Et si je ne vous demande pas plus souvent, Madame, ce dont j'aurais besoin, ce n'est pas la nonchalance ni la tromperie qui m'en retient, c'est que je n'ose rien faire sans en avoir reçu votre ordre.

III. Sans cesse vous pourriez me donner de la jouissance avec de belles paroles, sans qu'elles ne se matérialisent jamais ; rien qu'avec de belles réponses, je me trouverais mieux que personne qui soit dans ma situation, car jamais dame n'a possédé un mérite aussi bon ni aussi parfait ; c'est pourquoi j'endure en toute tranquillité la souffrance qui m'arrive et je l'endurerai jusqu'à ce que vous en preniez pitié.

IV. Et si vous croyez que par tromperie je renonce à vous voir, noble dame, ordonnez-moi de venir en cachette et ainsi vous pourrez en faire l'épreuve ; mais vous n'accordez pas assez de foi au proverbe qui dit qu'on ne saurait tomber, abattre ni frapper sans l'avoir tenté ; et vous, si vous me mettez à l'épreuve, vous pourrez savoir si je vous aime de bonne foi.

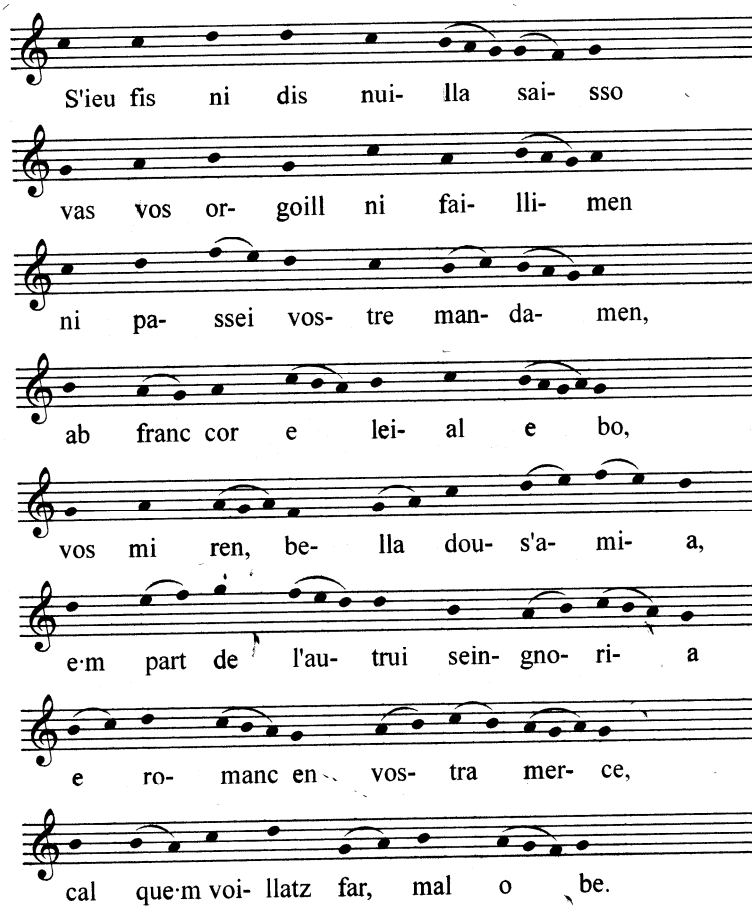
V. Madame, je ne dois pas oublier que, quand j'ai pris congé tellement à la hâte, vous m'avez dit : « Ami, je n'ai pas besoin qu'on m'en prie pour me souvenir de vous, et je vous enverrai un messager. » Hélas, les calomniateurs m'en ont privé, ou je suis trahi, mais je ne crois absolument pas qu'une personne si parfaite puisse me tromper ou mal se conduire envers moi.

VI. Que désormais les calomniateurs s’attachent à ma perte si j’en prie d’amour une autre : s’il m’est jamais arrivé de me tourner vers une autre, désormais je reste avec vous pour toujours !

S'ieu fis ni dis nuilla saisso[348]

(P. C. 375,19)

I



[348] La mélodie provient de l'édition d'Ismaël Fernandez de la Cuesta, *op. cit.*, p. 556.
Le poème est issu de l'edition de Max von Napolski, *op. cit.*, p. 59.
La traduction est de Gérard Gouiran.

II

Per aital coven vos mi do
que non ai poder ni talen,
que·m parta mais a mon viven,
qu'amors m'a en vostra preso
mes, car es la genser que sia,
e mais aves de cortesia :
que·l plus vilans es, quan vos ve,
cortes e·us porta bona fe.

III

Doncs, puois no·us aus querre mon pro
e son vostre sers lialmen,
ben faretz mais de chauzimen
e doblaretz lo guizardo
si·m das lo joi qu'eu plus querria
ses prejar, c'aitals compaingnia
me platz quan ses prec s'esdeve
c'us fis cors ab autre s'ave.

IV

Be·m poras trobar ochaiso,
mas tan vos sai douz' e plazens,
franca, humil e conoissen
per qu'ie·us quier francamen perdo,
qu'ie·us tem tant qu'eu als no·us querria ;
mas ses enjan e ses bausia
vos am e·us amarai jase
e tot so que·us plai, voill e cre.

V

Qu'eu no·m puosc dire hoc ni no
quant remire vostre cors gen
e la bella boca rizen ;
si·m n'espert, mot n'ai ben raso,
que, si eu tot lo mon avia,
senes vos nuill pro no·m tenria,
ni ses vos no·m puosc valer re,
perqu'er merces, si·us en sove.

VI

Pretz e jovens e cortezia
creis en vos, domna, chascun dia
e prec Deu que do malastre
toz cels que partran vos ni me.

VII

De N’Odiart, ves on que sia,
voill s’acoindans’ e sa paria,
c’ab rics fatz enans’ e mante
tot so q’a valen pretz cove.

TRADUCTION :

I. Si j’ai jamais fait ou dit quelque chose d’arrogant ou de fautif envers vous ou enfreint vos ordres, avec un coeur franc, loyal et bon, je me remets à vous, me soustrais au pouvoir d’autrui et demeure en votre miséricorde, que vous veuillez me faire du mal ou du bien.

II. Je me donne à vous à ces conditions, car je n’ai ni le pouvoir ni le désir de jamais vous quitter de ma vie, car l’amour m’a mis dans votre prison parce que vous êtes la plus gracieuse qui soit et celle qui a le plus de courtoisie : quand il vous voit, le plus grossier devient courtois et il a foi loyale en vous.

III. Donc, puisque je n’ose pas vous demander ce qui est à mon avantage et que je suis en toute loyauté votre serf, vous montrerez bien plus de clémence et doublerez la récompense si vous me donnez le présent que je solliciterais le plus sans que j’aie à vous en prier ; j’aime ce type de relation où, sans qu’on ait à prier, il advient qu’un coeur sincère s’accorde avec un autre.

IV. Vous pourriez facilement trouver des prétextes, mais je vous sais si douce, si agréable, si franche, si affable et si intelligente que je vous demande pardon en toute franchise, car je vous crains tellement que je ne vous demanderais rien d’autre ; mais sans tromperie et sans fausseté je vous aime et je vous aimerai toujours et je veux et je crois tout ce qui vous plaît.

V. De fait, je suis incapable de dire oui ou non quand je contemple votre belle personne et votre belle bouche souriante ; si je suis éperdu, j’en ai bien motif, car, si je possédait le monde entier, sans vous il ne me servirait à rien, et sans vous je ne puis avoir aucune valeur ; aussi, ce sera une grâce de vous le rappeler.

VI. Le mérite, la jeunesse et la courtoisie grandissent chaque jour en vous, Madame, et je prie Dieu de maudire tous ceux qui nous sépareront.

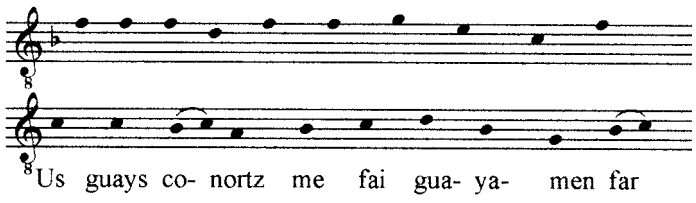
VII. Pour ce qui est de sire Odiart, où qu’il soit, je désire sa compagnie et sa société, car avec de précieuses actions il soutient et exalter tout ce qui convient au mérite de valeur.

Us guays conortz me fai guayamen far[349]

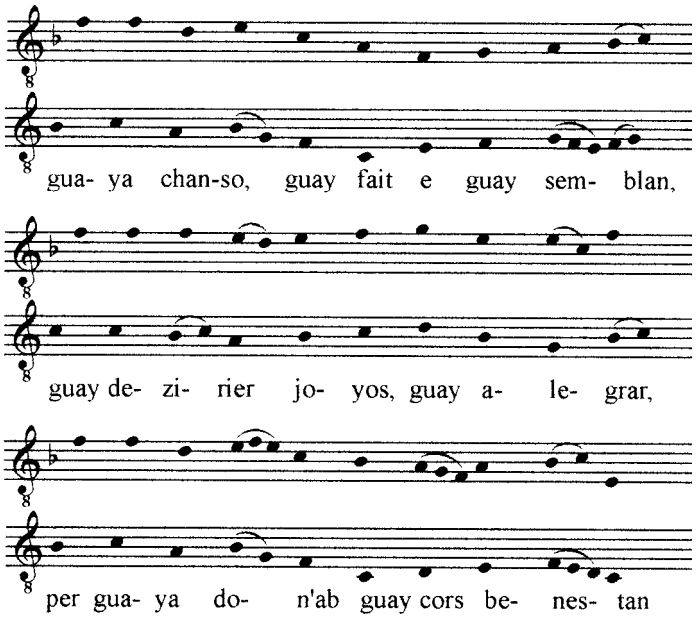
(P. C 375,27)

I

X, f° 90v



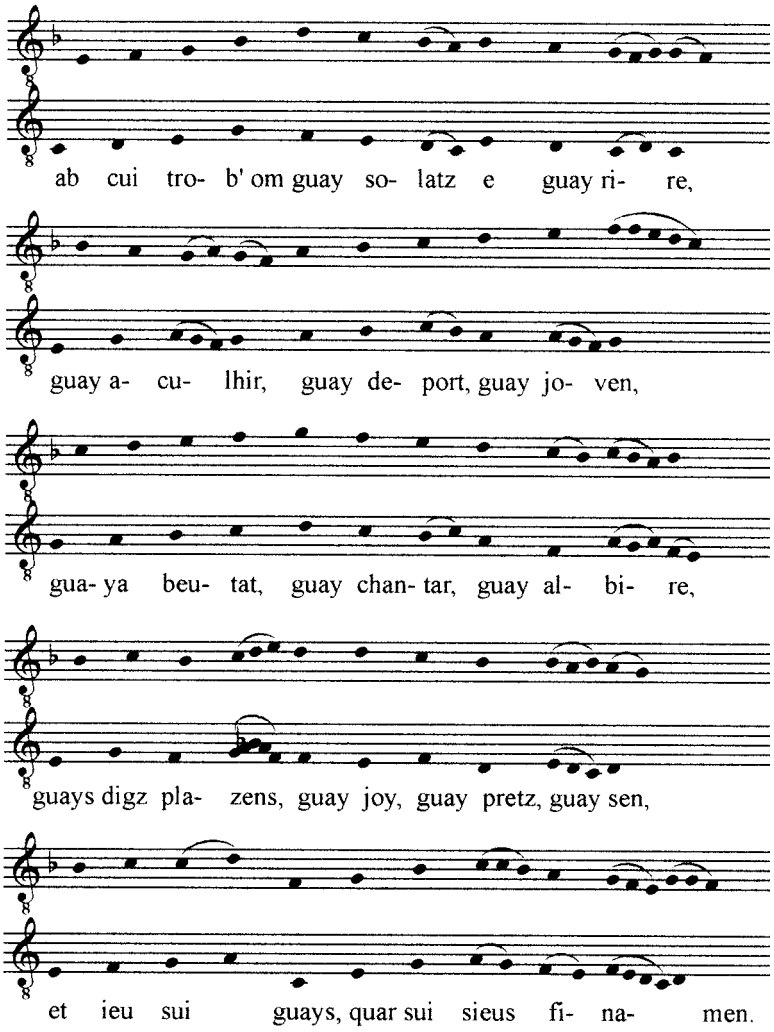
R, f° 55v



[349] Les mélodies sont issues du chansonnier X dit de *Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 20050, f° 90v et du chansonnier R, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22543 f° 55v.
Le poème provient de l'édition de Max von Napolski, *op. cit.*, p. 77.
La traduction est de Gérard Gouiran.

X, f° 90v

R, f° 55v


ab cui tro- b' om guay so- latz e guay ri- re,
guay a- cu- lhir, guay de- port, guay jo- ven,
gua- ya beu- tat, guay chan- tar, guay al- bi- re,
guays digz pla- zens, guay joy, guay pretz, guay sen,
et ieu sui guays, quar sui sieus fi- na- men.

II

Fis li m’autrey, quar fis vuelh sieus estar,
e fis li·m do, quar fis lai fin talan
que fait m’a fi e tan fi afinar
perqu’ie·lh quier fis fin joy, quar fis la blan ;
fis la sopley, fis l’am, fis la dezire ;
aissi cum l’aurs s’afin’ el fuec arden,
suy afinatz quan saup son fin cossire ;
per so·lh suy fis, e hom fizels li·m ren
fis, de genolhs, mas jontas humilmen.

III

S’umilitatz la·m fai humiliar,
Que·m si’ humils, humilmen li·m coman,
Ab humil cor, humils ses gualiar,
Qu’aissi conquier humils humilian
humil plazer, quant es humils servire ;
humils suy ieu ves midons veramen,
e qui humil vol, si’ humils grazire,
ab humils digz et ab humil parven ;
humil trobei ab bon razonamen.

IV

Las, que farai, si vol razon gardar,
que per razo sui falhitz ves lieys tan
que no·m pot dregs ni razos razonar,
ni ai razo que lai port razonan.
Razos li ditz que ab razo m’azire,
e pus razos no·m fai razonamen
no·m guart razos, que razos jutg’ aussire,
razos destrui, razos bat, razos pen ;
perque val pauc razos ses chauzimen.

V

Chauzimens es, quan pot merce trobar
selh qu’ab merce quier merce merceyan ;
pus merce quier, merces mi deu onrar,
per qu’ab merce franh merce merceyan.
Pro val merces qui merces sap eslire,
merces adutz mayns fals a salvamen
sel q’ab merce es de merce grazire ;
e ses merce non a hom pretz valen :
perque, si·m val merces, midons er gen.

VI

Guaya domna, fin[’], humils, escondire
no·m pot razos, si merces no·y dissen ;
mas ieu fora guays, fis, humils, s’a dire
en fos razos ; pero merce aten,
e per merce esper ric joy jauzen.

TRADUCTION :

I. Un gai encouragement me fait faire gaiement une gaie chanson, un acte gai, une mine gaie, un gai désir joyeux, une gaie allégresse pour une dame gaie à la personne élégante et gaie auprès de laquelle on trouve gaie compagnie, gai rire, bon accueil gai, gai jeu, gaie jeunesse, gaie beauté, gai chant, gaie pensée, gaies paroles agréables, gaie joie, gaie mérite, gaie intelligence, et je suis gai aussi, car je lui appartiens loyalement.

II. Je me livre loyalement à elle, car je veux lui appartenir loyalement et je me donne loyalement à elle, car j’ai ressenti auprès d’elle un désir loyal qui m’a rendu loyal et m’a affiné à tel point que je lui demande loyalement une joie parfaite quand je la sers loyalement ; je la supplie loyalement, l’aime loyalement, la désire loyalement ; de même que l’or s’affine dans le feu ardent, j’ai été affiné quand j’ai su son loyal souci ; aussi je suis loyal et je me remets à elle comme son vassal fidèle et loyal, agenouillé, les mains jointes, humblement.

III. Si l’humilité me fait m’humilier là, qu’elle soit humble à mon égard, je me recommande humblement à elle, le cœur humble, humble sans fausseté, car celui qui est humble conquiert ainsi en s’humiliant un plaisir humble, quand il est un humble serviteur ; je suis réellement humble envers ma dame et que celui qui veut qu’on soit humble se montre reconnaissant avec humilité, avec des paroles humbles et une attitude humble ; je l’ai trouvée humble avec un bon raisonnement.

IV. Hélas, que ferai-je si je veux garder raison ? De fait, en raison, je suis si coupable envers elle que ni le droit ni la raison ne peuvent me défendre et je n’ai pas de raisons à apporter là-bas pour ma défense. La raison lui dit qu’elle me haïsse par raison et, puisque la raison ne me défend pas, que la raison ne me protège pas, car la raison donne des sentences de mort, la raison détruit, la raison bat, la raison pend ; aussi la raison a peu de prix sans l’indulgence.

V. Il y a indulgence quant peut trouver grâce celui qui auprès de la grâce demande grâce en suppliant ; puisque je demande grâce, la grâce doit m'honorer, de sorte qu'avec grâce je brise la grâce en la demandant. La grâce a grand prix pour qui sait distinguer la grâce, la grâce conduit au salut maint hypocrite, celui qui avec merci est reconnaissant de la merci ; et sans grâce, un homme n'a pas de mérite qui vaille ; aussi, si la grâce m'aide, ma dame sera agréable.

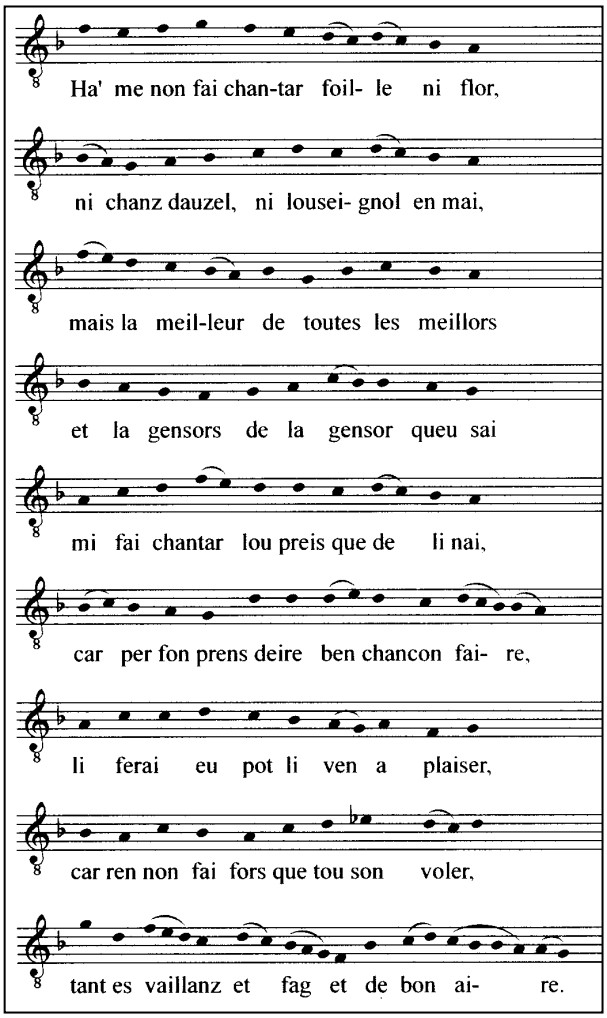
VI. Gaie dame, loyale et humble, la raison ne peut me justifier, si la grâce n'y condescend ; mais j'aurais été gai, loyal et humble, s'il n'y avait pas eu la raison ; mais j'attends la grâce et par la grâce, j'espère la jouissance d'une précieuse joie.

ALBERTET (DE SESTARO)

(…1194-1221…)

Ha’ me non fai chantar foille ni flor[350]

(P. C. 16,5a)



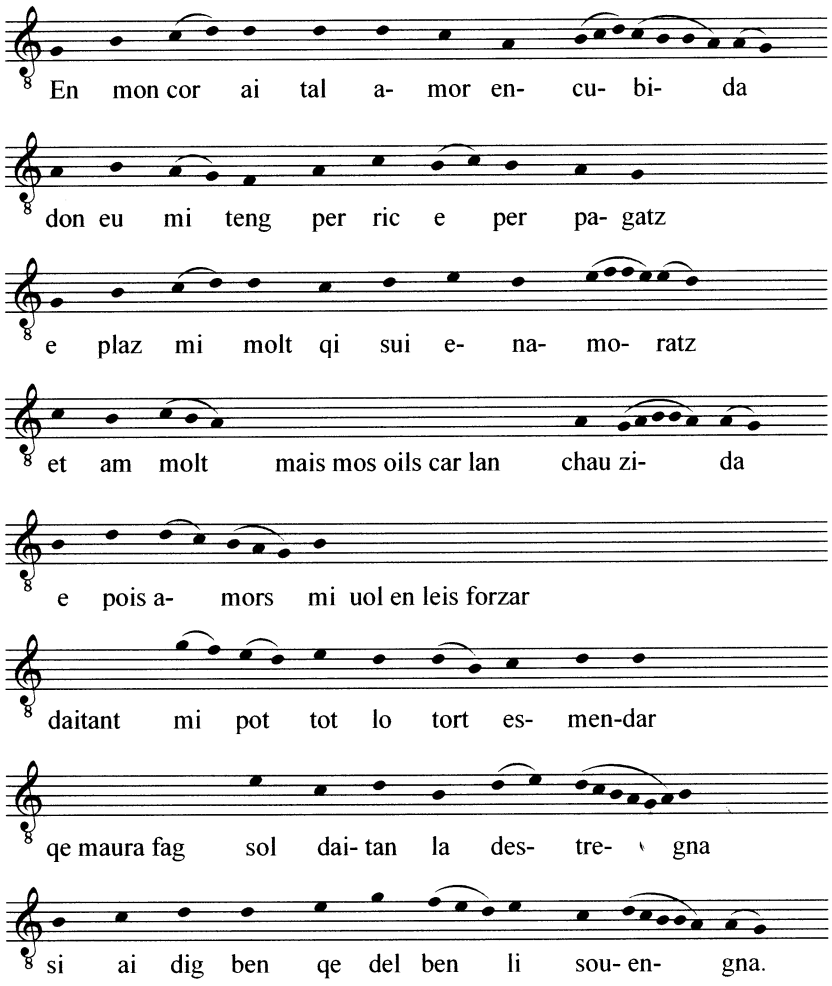
[350] La mélodie et la première strophe proviennent du chansonnier W dit *Le Manuscrit du Roi*, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 844, f° 204r.

Ce ne sont ni la feuille n i la fleur qui me font chanter, ni le chant de l'oiseau, ni le rossignol en mai, mais la meilleure des meilleures qui est la plus belle d'entre les belles que je connaisse me fait chanter le prix qui me vient d'elle, ainsi je vais faire une chanson pour sa prière, et je la ferai pour lui donner du plaisir car je ne fais rien qui ne soit pas sa volonté tant elle est vaillante, bien faite et de haut lieu.

En mon cor ai tal amor encubida[351]

(P. C. 16,14)

I



[351] La mélodie et le poème proviennent du chansonnier W dit *Le Manuscrit du Roi*, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 844, f° 203r.
Le poème est issu de l'adition de Carl Appel, *Provenzalische inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig, Reisland, 1892, 354 p.

II

E car mei oill laman tant abeillida
sapchatz enuer molt mi soi adautatz
qe de totas mera desesperatz
e non cudei mas amar a ma uida
e si amors mi fes anc iorn penzar
ara mi pot grant ben en grant mal far
e sim fai ben bona uenturail uegna
e si fai mal a merces sen auegna.

III

Tant es bella et gai et escernida
gent acuillenz e dauinen solatz
qeu non la uei nom tegna per pagatz
tant es gaia e de bos aibs complida
e pois amors la mi fai tant amar
be nos degram dun uoler acordar
cant eu la prec ela nom uol nim degna
per dieu amors non sai a qe men tegna.

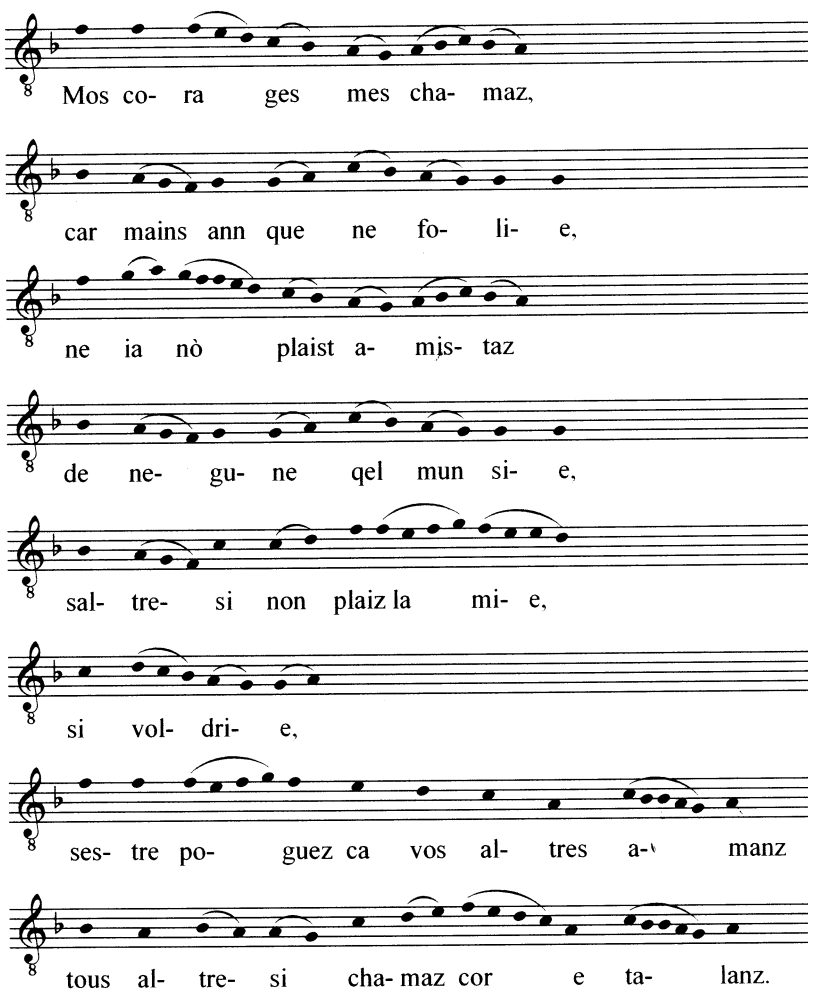
IV

E sapchatz ben qe a iorn de ma uida
no men partrai sia senz o foudatz
qeu no fassa totas sas uoluntas
ni ia e mi non trobara faillida
com si deu ben uas son segnor gardar
com noil fassa zo com no uol trobar
per qeu ai cor qen far ben mi captegna
uas ma bella domna non crei qem pregna.

Mos corages mes chamaz[352]

(P. C. 16,17a)

I



[352] La mélodie sont issus du Chansonnier X dit de *Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 20050, f° 91r.
Le texte est repris de l'édition de Carl Appel, *op. cit.*, p. 327-328.

II

Donne, se vos m’amavaz,
volenters vos amerie· ;
se m’amistaz non vos plaz,
non credaz gins q’eu m’ocie ;
nonporcant, se vos plaisie,·
mei plairie,·
poz voz valors, k’orguelz et li bobanz·
qui es en vos, non fous vers mei si granz.

III

Fin amis enamoraz·
sui de vos, cor que ie die,
ne ia d’autre non credaz,
qan mais vos iurerie· ;
mais iriez per ialousie·
dic faunie,·
can sui chariaz d’ire et de mals talanz·
bella donne, si·us plaiz, non me seit danz.

IV

Toz iere desesperaz,
cant el me dist qe ferie·
alques de me volentaz,
si que ia ne me·n plaindrie· ;
ai dex, kals merces serie,
se·l faisie !
c’ostat m’areit d’ire e de mals talanz,·
ou ai estat por li mais de·u·anz.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Le chansonnier W dit *Le Manuscrit du Roi,* Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844.

Le chansonnier *Cangé*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846.

Le chansonnier X dit de *Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050.

Le chansonnier R, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 22543.

BECK, Jean : *Le Manuscrit du Roi*, fonds français nº 844 de la Bibliothèque Nationale, Reproduction phototypique publiée avec une introduction, University of Pennsylvania Press, 1938, 2 vols.

— *Le Chansonnier Cangé, ms fr. 846 de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Champion et Philadelphie, The University of Pennsylvania Press, 1938, 2 vol. : I, Reproduction phototypique et introduction, XXXI p., IV-209-XXI pl. ; II, Analyse et description raisonnée du manuscrit restauré, 209 p.

DE LA CUESTA, Ismaël Fernandez (éd.) : *Las Cançons dels Trobadors*, Toulouse, Institut d'Etudes Occitanes de Toulouse, 1980, 829 p.

MEYER, P. et RAYNAUD, G. : *Le chansonnier français de Saint-Germain-des Près* (Bibl. Nat. Fr. 20050). Reproduction phototypique avec transcription, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1892.

OUVRAGES ET ARTICLES

AIMES, Paul : « Albertet le Gapençais ou de Sisteron », *Bulletin de la Société Scientifique et Littéraire des Basses Alpes*, Digne, 1957, p. 184 à 189.

ALMQVIST, Kurt : *Poésies du troubadour Guilhem Adémar, publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire*, Uppsala, Almquist et Wiksells Boktryckeri AB, 1951, 272 p.

ANGLADE, Joseph : *Les troubadours*, Paris, Armand Colin, 1908, 323 p.

— *Les troubadours, leurs vies, leurs œuvres*, Paris, Colin, 1919, 328 p.

— « Les poésies du troubadour Peire Raimon de Toulouse, texte et traduction », *Annales du Midi*, 1920, 83 p.

— *Grammaire de l'ancien provençal* [Reprod. photomécanique de l'édition de Paris, Klincksieck, 1921], Paris, Editions Klincksieck, 1977, 448 p.

ANTONELLI, Roberto : « Le je lyrique dans la poésie méditerranéenne », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 187-200.

APPEL, Carl : *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig, Reisland, 1892, 354 p.

— *Der Troubadour Uc Brunec oder Brunenc*, Halle, Niemeyer, 1895, 67 p.

— « Les Troubadours Azemar Jordan et Uc Brunec (*oder* Brunenc) », *Abhandlungen Herrn Prof. Dr. Tobler zur feier seiner fünffundzwanzigjährigen Thätigkeit als ordentlicher Professor an der Universität Berlin von Dankbaren Schülern in Ehrerbietung Dargebracht*, Halle, Niemeyer, 1895, p. 45-78.

— *Der Trobador Cadenet*, Halle, Niemeyer, 1920, 123 p.

AKEHURST F. R. P. et DAVIS Judith M. (éd.): *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, 502 p.

ARISTOTE : *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, édition de 1990, 216 p.

AUBREY, Elisabeth : « Forme et formule dans les mélodies des troubadours », *Actes du I^er^ Congrès International d'Etudes Occitanes* édités par Peter T. Ricketts, 1987, London : Westfield College, p. 69-83.

— « References to Music in Old Occitan Litterature », *Acta Musicologica,* 1989, n° 61, p. 110-149.

— « Literacy, Orality, and the Preservation of French and Occitan Medieval Courtly Songs », *Actas del XV^e^ Congreso de La Sociedad Internacional de Musicología,* « *Culturas musicales mediterráneo y sus ramificationes* », *Madrid / 3-10 /IV-1992,* ed. Sociedad Española de Musicología, *Revista de Musicología,* 1993 [1996], vol. 16, nº 4, p. 2355-66.

— *The Music of the Troubadours,* Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 326 p.

— « Genre as a Determinant of Melody in the Song of the Troubadours and the Trouvères », *Medieval Lyric. Genres in Historical Context,* Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 274-296.

— « La langue musicale de dévotion : les *cantigas* de *loor* et les chansons de Guiraut Riquier, *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 219-230.

AUBRY, Pierre : *Trouvères et troubadours,* Paris, F. Alcan, 1919, 223 p.

AURELL, Martin *: La vielle et l'épée, troubadour et politique en Provence au XIII^e^ siècle*, Paris, Editions Aubier, 1989, 379 p.

— « *Fin'amor, wadd* et féodalité dans la lyrique des troubadours », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 77-88.

AURELL, Martin, BOYER Jean-Paul et COULET Noël : *La Provence au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, « Le temps de l'histoire », 360 p.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, Editions du Seuil, 1953, 164 p., « Points Essais ».

— *Le plaisir du texte,* Paris, Editions du Seuil, 1973, 89 p., « Points Essais ».

— *Le grain de la voix,* Paris, Editions du Seuil, 1981, 394 p., « Points Essais ».

— *Le bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1984, 439 p., « Points Essais ».

BEC, Pierre : « L'aube française, « Gaité de la tor » : pièce de ballet ou poème lyrique ? », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1973, n° 16, p. 17-33.

— *La lyrique française au Moyen Âge : XII^e^-XIII^e^ siècles : Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977-1978, 2 vol., 246 et 195 p.

— Burlesque et obscénité chez les troubadours, le contre-texte au Moyen Âge, *Paris, Stock, 1984, 247 p.*

— « Du son poétique médiéval à la lettre du pseudo-exégète », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1986, n° 29, p. 243-255.

— *Ecrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Paris, Paradigme, 1992, 387 p.

— « Les troubadours et l'état toulousain avant la croisade, *Actes du Colloque de Toulouse (9 et 10 décembre 1988)*, Toulouse, C.E.I.O, 1994, p. 18-28.

— *La joute poétique, de la tenso médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, 507 p., « Architecture du verbe ».

— *Florilège en mineur, Jongleurs et troubadours mal connus*, Paris, Paradigme, 2004, 405 p.

BECK, Jean-Baptiste : *La musique des troubadours*, Genève, Statkine, 1976, 125 p.

BELTRAN, Viçenc : « Las formas con estribillo en la lírica oral del medioevo », *Anuario Musical*, Barcelona, 2002, n° 57, p. 39-57.

BILLY, Dominique : « Lai et descort : la théorie des genres comme volonté et comme représentation, *Actes du I^er^ Congrès international d'Études Occitanes (Southampton, 1984)*, éd. par Peter T. Ricketts, Londres, 1987, p. 95-117.

— *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l'Association d'Etudes Occitanes, 1989, 293 p.

— « Contrafactures de modèles troubadouresques dans la poésie catalane (XIV^e^ siècle) », *Actes du V^e^ congrès de l'Association internationale d'études occitanes*, éd. par Anton Touber, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 51-74.

— « L'arte delle connessioni nei *trobadores* », *La lirica galego-portoghese : saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003, p. 11-90.

— « Les influences galégo-portugaises chez Cerveri de Girona », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 251-264.

BILLY, Dominique, CLEMENT François et COMBES Annie (sous la direction de) : *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, 301 p.

BOECE : *Traité de la musique*, Turnhout, Brepols, édition de 2004, 351 p.

BOND Gérard A. : « Origins », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 237-254.

BOUTIÈRE Jean : « Les poésies du troubadour Albertet », *Studi Medievali Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, 1937, n° 10 p. 1-129.

BOUTIERE, Jean et SCHUTZ Alexander-Herman : *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris, Nizet, 3/1973, LVII-643 p.

BREA, Mercedes : « L'Hortus conclusus dans la poésie lyrique des troubadours », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 101-120.

BRUCKNER, Mathilda Tomaryn : « The Trobairitz », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 201-236.

BUFFARD-MORET, Brigitte : *Introduction à la versification*, Paris, Dunod, 1997, 128 p.

BRUNEL, Clovis F. : « Les troubadours Azémar Jordan et Uc Brunenc », *Romania*, 1926, n° 52, p. 505-508.

— *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal* [repr. du fac-sim Paris, E. Droz, 1935], Genève, Slatkine Reprints ; Marseille, Laffitte Reprints, 1973, 146 p.

BRUNEL-LOBRICHON, Geneviève et DUHAMEL-AMADO, Claudie : *Au temps des troubadours, XII^e^ et XIII^e^ siècle*, Paris, Hachette, 1992, 270 p.

BUSSE-BERGER, Anna Maria : *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley and Los Angeles, University of Californa Press, 2005, 288 p.

CALZOLARI, Monica : *Il Trovatore Guillem Augier Novella*, Modena, Mucchi Editore, 1986, 230 p.

CANETTIERI, Paolo : *Descortz es dictatz su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto Libri, 1995, 654 p.

CARRUTHERS, Mary : *Le livre de la mémoire*, Paris, Macula, 2002, 428 p.

— *Machina memorialis*, Paris, Gallimard, 2002, 463 p., « Bibliothèque des Histoires ».

CAVALIERE, Alfredo : *Le poesi di Peire Raimon de Toloza (Introduzione, testi, traduzioni, note)*, Florence, Olschki, 1935, 168 p, « Biblioteca dell Archivum romanicum ».

CHAYTOR, Henry John : *Les Chansons de Perdigon*, Paris, Champion, 1926, 76 p., « Les classiques français du Moyen Âge ».

CHAMBERS, Frank M. : « Imitation of Form in Old-Provençal Lyric, *Romance Philology*, 1953, VI, p. 104-120.

— *Proper Names in the Lyric of the Troubadours*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971, 269 p.

— « Versification », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p.101-120.

CLEMENT, François : « Le métier de poète dans l'Occident musulman », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 55-76.

CLEMENT-DUMAS, Gisèle : *Des moines aux troubadours IX^e^-XIII^e^ siècle. La musique médiévale en Languedoc et en Catalogne*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2004, 207 p., « Musique et patrimoine en Languedoc-Roussillon ».

COMBES, Annie : « La reverdie : des troubadours aux romanciers arthuriens, les métamorphoses d'un motif », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 121-156.

CROPP, Glinnis M. : « L'ancien provençal retener : son sens et son emploi dans la poésie des troubadours », *Mélanges d'histoire littéraire et linguistique et de philologie romane dédiés à la mémoire de Charles Rostaing*, Liège, Mardaga, 1974, vol. I, p. 179 à 200.

— *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, 509 p., « Publications romanes et françaises ».

CULLIN, Olivier : « Penser la musique au XIII^e^ siècle », *Médiévales*, 1997, n° 34, p. 21-31.

— *Brève histoire de la musique au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2002, 189 p., « Les chemins de la musique ».

— *Laborintus, essais sur la musique au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2004, 192 p., « Les chemins de la musique ».

— « L'écriture en question : la pratique musicale à l'épreuve des textes », *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, « Les cahiers du musée de la musique 6 », Paris, Cité de la musique, 2005, p. 40-45.

— *L'image musique*, Paris, Fayard, 2006, 168 p.

— *Le Graduel de Bellelay*, Edition en Ligne de l'Ecole des Chartes [http://bellelay.enc.sorbonne.fr/], 2006.

CULLIN Olivier et CHAILLOU Christelle : « La mémoire et la musique au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2006, n° 49, p. 143-161.

DANTE : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, édition de 1965, 1853 p., « Bibliothèque de la Pléiade ».

D'ELDEN, Stephanie : « The Minnesingers », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 262-270.

DRONKE, Peter : *The Medieval Lyric*, Rochester, Library of Congress, 1968 reprinted 2002, 288 p.

DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, 664 p., « Points Essais ».

DUBY, Georges : *Mâle Moyen Âge, De l'Amour et d'autres essais*, Paris, Flammarion, 1996, 270 p.

— *Arts et société au Moyen Âge* : Paris, Editions du Seuil, 1997, 137 p., « Points Histoire ».

— *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette Littérature, 1999, 312 p., « Pluriel ».

DUYS, Kathryn A. : « Captenh : jongleurs et hiérarchie professionnelle, *Cahiers de littérature orale*, 1994, n° 36, p. 65-90.

DRAGONETTI, Roger : *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*, Paris, Editions du Seuil, 1982, 191 p., « Connexions du champ freudien ».

— *La musique et les lettres : études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, 487 p., « Publications romanes et françaises ».

FABRE, Cesaire-Antoine : « Trois troubadours vellaves : Guillaume de Saint Didier, Pons de Capdeuil et Pierre Cardenal », *Conférence faite sous les auspices de la Société des Amis des Arts*, Paris, Impr. de R. Marchessou, 1903, 47 p.

— « Le troubadour Pons de Chapteuil : quelques remarques sur sa vie et sur l'esprit de ses poèmes », *Mémoire de la société agricole et scientifique de la Haute Loire*, 1907, vol. XIV.

— « Le Moine de Montaudon et l'empereur Othon V, *Annales du Midi*, tome XX, 1908.

FALVY, Zoltan : *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, 216 p.

— « Medieval Secular Monody Research after Anglès », *Studia Musicologica*, 1993-94, tome XXXV, fascicule 1-3, p. 77-92.

FARAL, Edmond : *Les arts poétiques du XII^e^ et XIII^e^ siècle, recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1962, 384 p.

FERRAND, Françoise (éd.) : *Guide de la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1999, 853 p., « Les indispensables de la musique ».

FERRETTI, Paolo : *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien, Solesmes*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1938, 349 p.

FLEISCHMAN, Suzanne : « The Non-lyric Texts », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p.167-184.

FONTANIER, Pierre : *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 505 p.

FRANK, István : *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, 2 tomes, 195 et 234 p.

FRITZ, Jean-Marie : *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion, 2000, 477 p.

GALLO, Alberto : *Music in the Castle*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, 147 p.

GAMBINO, Francesca : « L'anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique troubadouresque », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2000, n° 43, p. 33-90.

GAUNT, Simon : « Orality and writing: the text of the troubadour poem », *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 228-245.

GAUNT Simon et KAY Sarah (éd.) : *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 330p.

GENNRICH, Friedrich: *Der musikalische Nachlass der Troubadours. Kritische Ausgabe der Melodien*, Frankfurt, Darmstadt, 1958, 300 p.

GHIL, Eliza Miruna : « Imagery and Vocabulary », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 441-466.

GOUIRAN, Gérard : « Chercher et faire fortune en Italie : Falquet de Romans sur les traces de Raimbaut de Vaqueiras », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 19-36.

GRIBENSKI, Jean et LESURE François : « La recherche musicologique en France depuis 1958 », *Acta Musicologica*, 1991, vol. LXIII, fasc. II, p. 211-237.

GUESSARD, François : *Grammaires provençales de Hugues Faidit et de Raimon Vidal de Besaudun*, Genève, Slatkine, 1973, 142 p.

GUI D'AREZZO, *Micrologus*, Paris, Editions de Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, édition de 1993, 107 p.

HAINES, John : « Friedrich Ludwig's "Musicology of the Future": a commentary and translation », *Plainsong and Medieval Music*, 2003, vol. 12-2, p. 129-164.

— « Erasures in Thirteenth-Century Music », *Music and medieval manuscripts : paleography and performance. Essays dedicated to Andrew Hughes*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 60-88.

— *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères. The changing Identity of Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 347 p.

HOFFER, Vincent F. : *La symbolique médiévale des nombres*, Paris, Gérard Monfort, 1995, 159 p.

HOLMES, Olivia : *Assembling the Lyric Self, Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 245 p., « Medieval Cultures ».

HUCHET, Jean-Charles : *L'amour discourtois, la Fin Amors chez les premiers troubadours*, Toulouse, Editions Privat, 1987, 226 p., « Bibliothèque Historique Privat ».

— *Littérature médiévale et psychanalyse, pour une clinique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 239 p.

— *Nouvelles occitanes du Moyen age*, Paris, Flammarion, 1992, 282 p., « Collection Bilingue ».

— « L'apparition des Novas au tournant des XII^e^ et XIII^e^ siècles », *Actes du Colloque de Toulouse (9 et 10 décembre 1988)*, Toulouse, C.E.I.O, 1994, p. 45-53.

JAKOBSON, Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1976, 121 p., « Arguments ».

— *Huit questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1977, 188 p., « Points Essais »

JEANROY, Alfred (éd.) : *Anthologie des troubadours*, Paris, Renaissance du livre, 1927, 160 p.

JENSEN, Frede : « Langage », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 349-399.

JUNG, Marc-René : « Rencontres entre troubadours et trouvères », *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité, Actes du III^e^ Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, éd. par Gérard Gouiran, Montpellier, Université Paul Valéry, 1992, vol. 3, p. 991-1000.

KAY, Sarah : *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 267 p.

KELLER, Hans-Erich : « Italian Troubadours », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 295-304.

KELLY, Douglas : « The Poem as Art of Poetry : The Rhetoric of Imitation in the *Grand Chant Courtois* », *Medieval Lyric. Genres in Historical context*, Champaign, University of Iillinois Press, 2000, p. 191-208.

KLINKENBERG, Jean-Marie : *Précis de sémiotique générale*, Paris, Le Seuil, 2000, 487 p., « Points Essais ».

KRÜLLS-HEPERMANN, Claudia : « Contextes de transmission médiévaux : manuscrits et notations musicales », *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité, Actes du III^e^ Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, éd. par Gérard Gouiran, Montpellier, Université Paul Valéry, 1992, vol. 2, p. 627-636.

LAVAUD, René : « Pons de Capteuil », *Mémoire de la société agricole et scientifique de la Haute Loire*, 1904, nº 292.

LAZAR, Katelin : « Structure and Variation in Ob-Ugrian Folk Music », *Studia Musicologica*, 1988, tome XXX, p. 281-307.

LE CHAPELAIN, André : *Traité de l'amour courtois*, Paris, Editions Klincksieck, 1974, 260 p.

LEJEUNE, Rita : *Littérature et société occitane au Moyen Âge*, Liège, Marche Romane, 1979, XI-488 p.

LE VOT, Gérard : « Sur l'interprétation musicale de la chanson des troubadours. Pour une musicologie appliquée », *Musique, littérature et société au Moyen Âge*, Poitiers, 1980, p. 123-157.

— « Pour une problématique à l'interprétation musicale des troubadours et des trouvères. Essai de musicologie appliquée », *Studia Musicologica*, 1985, n° 27, p. 239-265.

— « Intertextualité, métrique et composition mélodique dans les cansos du troubadour Folquet de Marseille », *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité, Actes du III^e^ Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, éd. par Gérard Gouiran, Montpellier, Université Paul Valéry, 1992, vol. 2, p. 637-667.

— *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris, Minerve, 1993, 222 p., « Collection Musique Ouverte ».

— « La convenance du texte et de la mélodie dans la chanson des troubadours. Etude rythmique de la *canso Bel m'es qu'ieu chant e coindei* de Raimon de Miraval » (en col. Avec Pierre Lusson et Jacques Roubaud), *Itinéraire de la musique française*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, p. 63-85.

— « Réalités et figures : plainte, joie, colère dans le chant aux XII^e^-XIII^e^ siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2003, n° 46, p. 353-380.

LEVY, Emil : *Petit dictionnaire provençal-français*, Paris, Culture Provençale et Méridionale, 1991, 387 p.

LEWENT, Kurt : « A propos du troubadour Peire Raimon de Tolosa », *Romania*, 1940, n° 66, p. 12-31.

LINSKILL, Joseph : *Les épitres de Guiraut Riquier troubadour du XIIIe siècle*, Edition critique avec traduction et notes, AIEO, Liège 1985, XVI-361 p.

MACHE, François-Bernard : *Musique au singulier*, Paris, Editions O. Jacob, 2001, 310 p.

MAILLARD, Jean : « Structures mélodiques complexes au Moyen Âge », *Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, S.E.D.E.S., 1973, p. 523-539.

— « Bilan d'un trésor mélodique », *Jean Maillard : reflets de son œuvre*, Toulouse, Société de Musicologie du Languedoc, 1987, p. 161-186.

MANCINI, Mario : *Metafora Feudale, per una Storia dei Trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1993, 243 p.

MARSHALL, John Henry : *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972, 183 p.

— « Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours », *Romania*, 1980, n° 101, p. 289-335.

MAROL, Jean-Claude : *La Fin'Amor, Chants de troubadours XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Saint-Amand, Editions du Seuil, 1988, 175 p., « Points Sagesses ».

MARROU, Henri-Irénée, *Les troubadours*, Paris, Editions du Seuil, 1997, 191 p., « Points Histoire ».

MAROTHY, János : « Cognitive Musicology – Praised an Reproved », *Studia Musicologica*, 2000, tome XLI, fascicule 1-3, p. 119-123.

MARTINEZ, Ronald : « Italy », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 279-294.

MOLINIER, Guilhem : *Las Flors del Gay Saber*, éd. par Adolphe-Felix Gatien-Arnoult et trad. par Melchior-Louis Aguilar et Louis d'Escoubre, Toulouse, 1881-1843, 3 vols.

MOLK, Ulrich et WOLFZETTEL, Friedrich : *Répertoire métrique et bibliographique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink verlag, 1972, 2 vol., 682 p.

MONSON, Don A. : « L'expression '*trobar e entendre*' dans les *vidas* des troubadours », *Actes du II^e^ Congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, Turin, 1993, 2 vol., p. 255-265.

MOSCHE, Lazar : « Fin'amor », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 61-100

MOUCHET-CHAUMARD, Florence : *Portée et fonction du contrafactum dans la lyrique occitane médiévale : l'exemple du sirventes*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Université Bordeaux III Michel de Montaigne, 2001, 572 p.

MÜLLER, : « Die Gedichte des Guillem Augier Novella », *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 1829, XXIII, p. 47-78.

NAPOLSKI, Max von : *Leben und Werke des Trobadore Pons de Capduoill*, Marburg, Niemeyer, 1879, 152 p.

NAUDIETH, Erich : *Der Trobador Pistoleta*, Halle, Neimeyer, 1914, XVI-144 p.

NELLI, René : *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1997, 373 p., « Le Midi et son Histoire/Textes ».

NELLI, René et LAVAUD, René : *Les troubadours*, Paris, Desclée de Brouver, 1966, 2 volumes, 1085 p. « Bibliothèque Européenne ».

NELSON, Deborah H. : « Northern France », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 255-261.

NIESTROY, Erich : *Der Trobador Pistoleta*, Halle, 1914, Beihefte zur « Zeitschrift für romanische Philologie », Heft 52.

PADEN, William D. : « Manuscripts », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 307-333.

— *An Introduction to Old Occitan*, New York, published by The Modern Language Association by America, 1998, 610 p.

— « The system of Genres in Troubadour Lyric », *Medieval Lyric. Genres in Historical context*, Champaign, University of Illinois press, 2000, p. 21-67.

PATERSON, Linda M. : *Le monde des troubadours. La société occitane – 1100-1300*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1999, 358 p.

PERAINO, Judith A. : « Re-placing Medieval Music », *Journal of the American Musicological Society*, 2001, vol. 54, n° 2, p. 209-264.

— *New Music, Notions of Genre and The "Manuscrit du Roi" circa 1300*, Michigan, A. Bell & Howell Company, 2001, 474 p.

PICKENS, Rupert T. : « Old Occitan Arts of Poetry », *Medieval Lyric, Genres in Historical Context*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 209-239.

PILLET, Alfred et CARTENS, Henry : *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933, 518 p.

PIROT, François : *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Les sirventès-ensenhamens de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrant de Paris*, Barcelona, Real Academia de Buenos Letras de Barcelona, 1972, 649 p.

POE, Elizabeth W. : « The *Vidas* and *Razos* », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 185-197.

POLLINA, Vincent : « Structure verbale et expression mélodique dans *Mon cor e mi* du troubadour Gaucelm Faidit », *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité, Actes du III^e^ Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, éd. par Gérard Gouiran, Montpellier, Université Paul Valery, 1992, vol. 2, p. 669-678.

POMEL, Fabienne : « *Canso* mélodique et *canso* mètrique : *Era·m cosselhatz, senhor* de Bernart de Ventadorn », *Actes du I^er^ Congrès International d'Etudes Occitanes*, éd. par Peter T. Ricketts, 1987, London, Westfield College, p. 409-422.

— *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, 348 p., « Interférence ».

POPELARD, Marie-Dominique : « De la musique comme discours pragmatique sur la musique », *Analyse Musicale*, mars 2000, n° 35, p.21-26.

RAYNOUARD François : *Lexique roman, ou dictionnaire de la langues des troubadours*, Paris, Silvestre, 6 vols., 1836-1844.

RICHE, Pierre : *Ecoles et enseignement dans le haut Moyen Âge*, Paris, Picard, 1999, 472 p.

RICKETTS, Peter T. : « L'influence de la culture arabe sur le lexique de l'ancien occitan, en particulier dans le domaine musical », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 281-301.

RIEGER, Angelica : « Relations interculturelles entre troubadours, trouvères et Minnesänger au temps des croisades », *Le rayonnement des troubadours*, *Actes du V^e^ Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, éd. par Anton Touber, Amsterdam, Rodopi, 1998.

RIEGER, Dietmar : *Chanter et dire. Etudes sur la littérature du Moyen Âge*, Paris, Stalkine, 1997, 293 p., « Champion Varia ».

RIEMMAN, Hugo : *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig, 1904-5, vol. XIII, n^o^ 2.

RIQUER, Martin de : *Los trobadores*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, 3 vol.

RIVIERE, Jean-Claude : « En prélude à une nouvelle édition de Pons de Capdoill : La chanson *Us gais conortz me fai gajamen far* », *Studia Occitania in memoriam Paul Rémy*, éd. par H.-E. Keller, Kalamazoo (The Medieval Institute Publication), 1986, p. 265-277.

ROBINSON, Cynthia : « Les lieux de la lyrique : l'incarnationnisme dans la lyrique mystique andalouse », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 157-186.

ROMIEU Maurice et BIANCHI André *: La lenga del trobar, precis de gramatica d'occitan ancian*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, 199 p., « Saber lenga ».

— *Iniciacion a l'occitan ancian, Dètz e nòu tèxtes de l'Edat Mejana comentats*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, 495 p., « Saber Lenga ».

ROSENSTEIN, Roy S. : « Translation », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 334-348.

ROSENWEIN, Barbara H. : « Histoire de l'émotion: méthodes et approches », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2006, n° 49, p. 33-48.

ROSSELL, Antoni: « Cançó, tradició i identitat », *Revista de Catalunya*, 1989, n°34, octubre, p. 110-118.

— « Epica i Música : Una proposta pràctica », *Revista de Catalunya*, 1990, n° 43, p. 93-101.

— « Le 'pregon' : survivence du système de transmission oral et musical de l'épopée espagnole », *Cahiers de Littérature Orale*, Paris, 1992, vol. 32, p. 159-177.

— « Aspects mélodiques et structurels dans les chansons du troubadour limousin Gaucelm Faidit », *Anuario Musical*, 1992, vol. 47, p. 1-35.

— « Le répertoire médiévale galicien-portugais : un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique », *Cahiers de Littérature Orale*, 1998, n° 43, p. 113-130.

— « Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese », *La lirica galego-portoghese, Saggi di metrica e muica comparata*, Rome, Carocci Editore, 2003, p. 167-222.

— « Les Cantigas de Santa Maria : stratégie et composition, de l'élément métrique à l'élément idéologique », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 231-250.

ROUBAUD, Jacques : *Les troubadours*, Paris, Editions Seghers, 1971, 466 p.

— *La fleur inverse, l'art des troubadours*, Paris, Editions Les Belles Lettres, 1994, 357 p., « Architecture du verbe ».

ROUCHE, Michel *: Histoire de l'enseignement et de l'éducation IV^e^ av. J.-C. – XV^e^ siècle*, Paris, Editions Perrin, 2003, 728 p., « Tempus ».

ROUTLEDGE, Michael J. : *Les poésies du Moine de Montaudon*, Thèse de Doctorat de l'Université de Birmingham, Montpellier, Publications du Centre d'Etudes Occitanes de l'Université Paul Valéry de Montpellier, 1977, 208 p.

RUWET, Nicolas : *Langage, Musique, poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1972, 246 p.

SAUSSURE, Ferdinand de : *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2001, 520 p.

SCHULZE-BUZACKER, Elisabeth : « Topoi », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 421-440.

SHAPIRO, Marianne : *De vulgari eloquentia* : *Dante's book of exile*, Lincoln, University press, 1990, 277 p., « Regents studies in medieval culture ».

SZKILNIK, Michelle : « Des princes poètes dans les romans français des XII^{e} et XIII^{e} siècles », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 37-53.

SMITH, Nathaniel B. : « Rhetoric », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 400-420.

SNOW, Joseph T. : « The Iberian Peninsula », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 271-278.

SPENCE, Sarah : « Rhetoric and Hermeneutics », *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 164-180.

STRONSKI, Stanislas : « En Pons de Capdeuilh », *Annales du Midi*, 1906, n^{o} 18, 483 p.

— « Notes sur quelques troubadours et protecteurs des troubadours célébrés par Elias de Barjols », *Revue des langues romanes*, 1907, n^{o} 50, p. 5-44.

SWIGGERS, Pierre : « Les plus anciennes grammaires occitanes : tradition, variation et insertion culturelle », *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité, Actes du III^{e} Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, éd. par Gérard Gouiran, Montpellier, Université Paul Valéry, 1992, vol. 1, p. 131-148.

SWITTEN, Margaret : « Modèle et variation : Saint-Martial de Limoges et les troubadours », *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité, Acte du III^{e} Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, éd. par Gérard Gouiran, Montpellier, Université Paul Valery, 1992, vol. 2, p. 679-696.

— *Music and Poetry in the Middle-Age : A Guide to Research on French and Occitan Song, 1100 -1400*, New-York, Garland, 1995, 451 p.

— « Music and Versification », *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 141-163.

TAMCA-MECZ, Irène : *Le sens figuré*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 199 p.

TAYLOR, Robert : « Bibliography », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 467-474.

THOMAS, Antoine : « L'identité du troubadour Pons de Chapteuil », *Annales du Midi*, 1893, n° 5, p. 374.

TISCHLER, Hans : « Mode, Modulation ad Transposition in Medieval Song », *The Journal of Musicology*, 1995, vol. XII, n° 3, p. 277-283.

— « The Performance of Medieval Songs », *Revue Belge de Musicologie*, vol. XLIII, p. 225-276.

TOURY, Marie-Noelle : *Mort et fin amor dans la poésie d'oc et d'oil aux XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris, Champion, 2001, 346 p.

TREITLER, Leo : *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and how it was made*, New York, Oxford University Press, 2003, 506 p.

VAN DER WERF, Hendrik : *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*, Utrecht, Oosthoek, 1972, 166 p.

— *The extant Troubadour Melodies*, New York, Hendrik van der Werf, 1984, 379 p.

— « Music », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 121-164.

VAN VLECK, Amelia E. : « The Liric Texts », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 21-60.

VARELA, Francisco J. : *Invitation aux sciences cognitives*, Paris, Editions du Seuil, 1989, 122 p., « Points sciences ».

VERGER, Jean : *Les universités au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, 208 p.

WIACEK, Wilhelmina M. : *Lexiques des noms géographiques et ethniques dans la poésie des troubadours des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris, 1963, 207 p.

ZEMP, Joseph : *Les poésies du troubadour Cadenet*, Bern, Lang, 1978, 190 p.

ZINK, Gaston : *Phonétique historique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 254 p., « Linguistique nouvelle ».

ZINK, Michel : *La subjectivité littéraire*, Paris, Imprimerie des Presses Universitaires de France, 1985, 267 p.

— *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, 189 p, « Références ».

— *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 342 p.

ZUCHETTO, Gérard et GRUBER, Jörn : *Le livre d'or des troubadours*, Paris, Les Editions de Paris, 1998, 310 p.

ZUFFEREY, François : *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987, 377 p.

ZUMTHOR, Paul : *Langues et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963, 226 p.

— *Essai de poétique médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1972, 613 p.

— « Jonglerie et langage », *Poétique*, 1972, n° 11, p. 321-336.

— *Langue, texte, énigme*, Paris, Editions du Seuil, 1975, 266 p., « Collection Poétique ».

— *Parler du Moyen Âge*, Paris, Editions de Minuit, 1980, 109 p., « Collection Critique ».

— *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1983, 307 p., « Poétique ».

— « La poésie et la voix dans la civilisation médiévale », *Essais et conférences du Collège de France*, Paris, Presses Universitaires de France, mai 1984, 117 p.

— « Remarques sur le contexte vocal de l'écriture médiévale », *Romania*, 1985, n° 106, p. 1-18.

— « Les marques du chant. Le point de vue du philologue. », *Revue de Musicologie*, 1987, tome 73, n° 1, p. 7-18.

— *La lettre et la voix de la « littérature » médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1987, 347 p., « Collection Poétique ».

— *La Mesure du monde*, Paris, Editions du Seuil, 1993, 439 p., « Poétique ».

— « Poésie et vocalité au Moyen Âge », *Cahiers de littérature orale*, 1994, n°36, p. 23-34.

— « An Overview : Why the Troubadours », *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 11-20.

WYSS, André : *Eloge du phrasé*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 295 p.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION p. 7

PREMIÈRE PARTIE p. 17
RAZOS

Chapitre 1 : p. 19
L'ART DE *TROBAR* DANS LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE
I. L'art de *trobar* dans les *vidas* et les *razos* p. 20
II. L'art de *trobar* dans la poésie narrative et lyrique p. 31
III. L'art de *trobar* dans les traités occitans et italiens p. 39

Chapitre 2 : p. 49
HISTORIOGRAPHIE
I. La nécessité de classer et d'ordonner le répertoire p. 50
II. Vers une compréhension intertextuelle p. 54
III. La mélodie dans le poème p. 60
IV. Vers une étude musico-poétique des chansons de troubadour p. 64
V. L'apport d'un débat pluridisciplinaire p. 74

Chapitre 3 : p. 81
DÉLIMITATION DU CORPUS

DEUXIÈME PARTIE p. 93
TROBAR

Chapitre 1 : p. 95
UC BRUNEC *Cuendas razos novelhas e plazens*

Chapitre 2 : p. 113
GUILHEM ADEMAR *Lanquan vei flurir l'espiga*

Chapitre 3 : p. 133
PEIRE RAIMON DE TOLOSA *Atressi com la candela*

Chapitre 4 : p. 159
PISTOLETA *Ar agues eu mil marcs de fin argen*

Chapitre 5 : p. 185
GUILHEM AUGIER NOVELLA *Ses allegratge*

Chapitre 6 : p. 209
CADENET *S'anc fui belha ni presada*

Chapitre 7 : p. 233
MONGE DE MONTAUDON
I. *Era pot ma domna saber* p. 235
II. *Ben m'enuiea, so auzes dire* p. 257

Chapitre 8 : p. 271
PERDIGON
I. *Los mals ai e ben totz apres* p. 273
II. *Tot l'an mi ten Amors de tal faisso* p. 284
III. *Trop ai estat bon esper non vi* p. 290

Chapitre 9 : p. 297
PONS DE CHAPDUEIL
I. *Lials amics cui amors ten joios* p. 299
II. *Miels c'om no pot dir ni pensar* p. 311
III. *S'ieu fis ni dis nuilla saisso* p. 322
IV. *Us gays conortz me fai gayamen far* p. 337

Chapitre 10 p. 361
ALBERTET
I. *Ha' mi non fai chantar foille ni flors* p. 351
II. *En mon cor ai tal amor encubida* p. 376
III. *Mos corages mes chamaz* p. 380

TROISIÈME PARTIE p. 389
REMEMBRANSAS

Chapitre 1 p. 391
L'EMPREINTE DU *TROBAR*
I. L'écrit : une empreinte du souvenir p. 393
II. La performance : de la temporalité à l'intemporalité p. 405
III. Trouver et transmettre p. 407

Chapitre 2 p. 411
MUSIQUE ET POÉSIE
III. Aborder la question du rapport entre le poème et la mélodie p. 412
IV. Un nouvel état de la question p. 415
1. L'étude du processus global du discours p. 415
2. Etude de la forme p. 417
3. Remplir le cadre formel p. 423
4. Composer sans écrire p. 431
5. Eléments de réponses P. 432

Chapitre 3 p. 433
RAZONAR, TROBAR, CANTAR, REMEMBRAR
I. L'intention de mise en forme p. 441
1. La disposition des procédés musico-poétiques pour la mise en forme strophique p. 444
2. L'aménagement local dans la mise en forme de la strophe p. 450
II. L'intention de progression du discours p. 461
III. L'intention de l'aménagement local p. 465

CONCLUSION p. 469

ANNEXE p. 481
ÉDITION MUSICO-POÉTIQUE DU CORPUS CHOISI

BIBLIOGRAPHIE p. 565

TABLES DES MATIÈRES p. 587